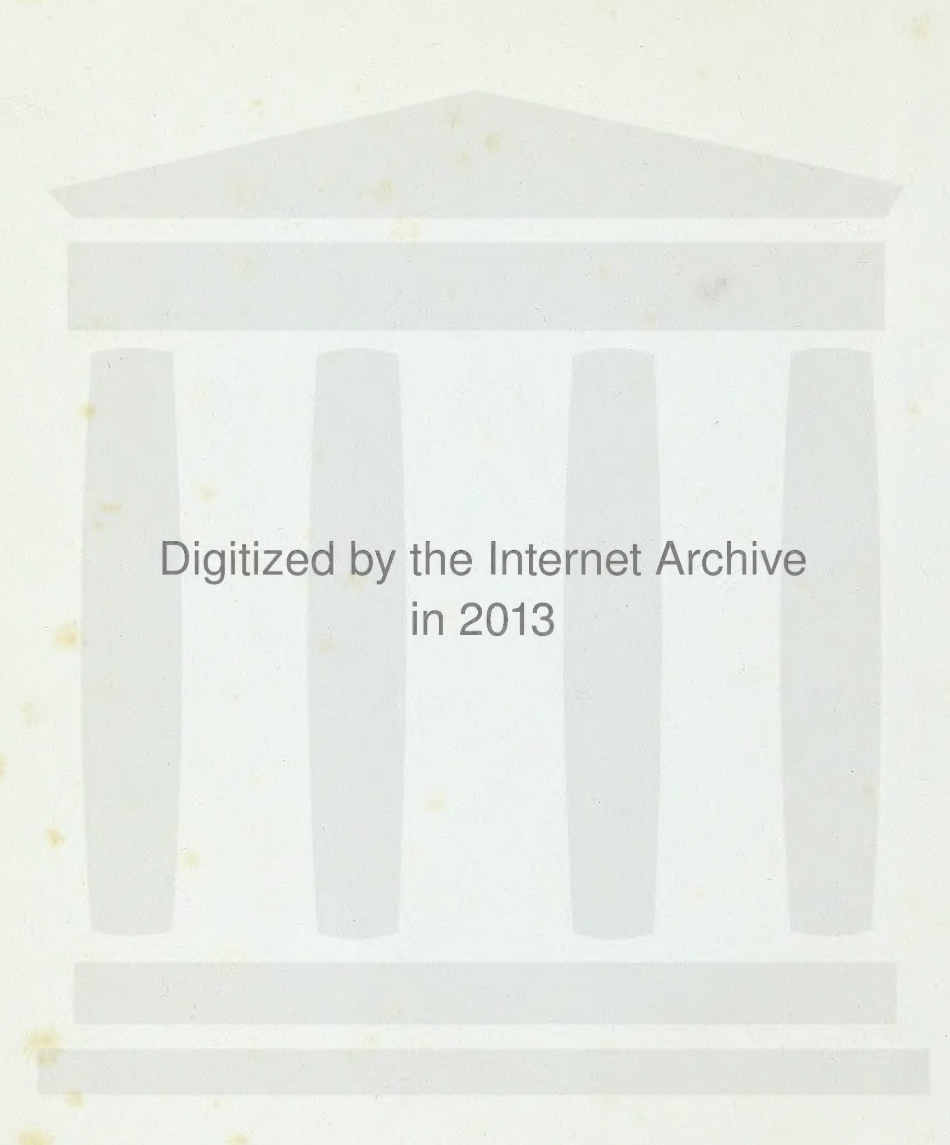




Handbuch
bey dem
Generalbasse
und der
Composition
mit zwo- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht
und mehrern
Stimmen,
für
Anfänger und Geübtere,
von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst VI. Notentafeln.

Zweyte, vermehrte und verbesserte Auflage.

Berlin,
verlegts Gottlieb August Lange. 1762.

Sr. Wohlgebohrnen,

dem

Herrn Legationsrath von Mattheson.

Wohlgebohrner, Hochgelahrter,

Insonders Hochzuehrender Herr Legationsrath,

Ein weiterer Raum als der Raum einer Zuschrift gehörte dazu, wenn ich mich den gewöhnlichen Gesetzen einer Zuschrift unterwerfen wollte, und der Ruhm Ew. Wohlgebohrnen ist zu sehr verbreitet, als daß er bedarf, an einem Orte einer Schrift erhoben zu werden, den Schmeicheley und Eigennutz zu oft entweihet haben. Geschicktere Federn als die meinige haben sich vorlängst um die Wette bemühet, Deroselben Verdienste zu beschreiben, und dem müßte in der That kein deutsches Herz in seinem Busen schlagen, dem IHR Nahme nicht verehrungswürdig seyn sollte. Noch bey der spätesten Nachwelt wird es der prächtigen Hammonia zum Vorzuge ihrer Zeit gereichen, in ihren Ringmauern

einen Mann gehabt zu haben, der die Verdienste zehn einzelner Personen in der seinigen vereinigt, dessen Staatserfahrenheit die klugen Britten erkannt und belohnet, über dessen Gelehrsamkeit ganze Akademien erstaunen, und aus dessen gründlichen und vortreflichen Schriften die ganze musikalische Welt seit bey nahe einem halben Jahrhundert den vortheilhaftesten Unterricht ziehet.

Ich habe mich glücklich zu schätzen, daß meine wenige bisherige Bemühungen Ew. Wohlgebohrnen geneigten Beyfalls gewürdigt worden, und was für eine glückliche Vorbedeutung auf den Beyfall der Welt würde es seyn, wenn auch der gegenwärtige Versuch, den ich hiemit Denenselben, wiewohl mit zitternden Händen, überreiche, Deroselben gütige Aufnahme erhalten sollte. Wie sehr wünschte ich, Ihnen ein ausnehmenderes Merkmahl von der vollkommnen und lebhaften Hochachtung geben zu können, mit der ich die Ehre habe zu seyn

Ew. Wohlgebohrnen

Berlin,
den 20 April, 1755.
erneuert
den 25. April 1762.

gehorsamer Diener,
Marpurg.



Vorrede.

Indem ich hiemit das Vergnügen habe, dem Publico mein Handbuch aufs neue zu überreichen: so finde ich dabey nichts hauptsächliches zu erinnern, als daß ich, so wie ehemahls, also auch itzo, in Ansehung der Theorie dem Herrn Rameau, und in Ansehung der practischen Regeln, unserm Herrn C. P. E. Bach, so viel als möglich zu folgen gesucht habe. Lezterer hat seit kurzem seine Regeln gemein gemachet, und das Werk des erstern ist bereits seit 1722 aller Welt bekannt.

Ich laße es mir gar gerne gefallen, daß dieser oder jener aus meinen geringen Schriften so viel entlehnet, als ihm gut deucht. Meine Gewohnheit aber ist es nicht die Quellen, woraus ich geschöpfet, mit Stillschweigen vorbeyzugehen. Ich mache mir also ein Vergnügen, die Meister zu nennen, deren Grundsätze und Anmerkungen ich in meinen Nutzen zu verwenden gesucht habe; und ich weiß, daß ich keine vortreflichere Meister als einen Rameau und Bach nennen kann, jenen in der Theorie und diesen in der Praxi.

Mein eclectisches System in der Harmonie bleibt unverändert, so lange mir nicht jemand ein mit unumstößlichen Gründen erwiesenes beßers entgegen setzet.

Herr **Sorge** ist nicht der Mann, der dieses zu thun im Stande ist, so gern er auch wollte. Wenn jeder Mensch sich selbst zu beurtheilen, und in seine Sphäre zurückzugehen wüßte, so würde er, der Herr **Sorge**, nichts anders thun, als den Stimmhammer in die Hand nehmen, und ein paar Monochorde verfertigen, ohne sich um die Lehre von der Harmonie zu bekümmern.

Mit Musikern, die glauben, daß die Lehre von den Intervallen und Accorden nicht in einen vernünftigen Zusammenhang gebracht werden könne, und die also in dem musikalischen Wesen keine Ordnung finden, habe ich im geringsten nicht allhier zu thun. Sie beschimpfen ihre Kunst, und zeigen daß sie entweder nicht lesen können, oder daß sie nicht verstehen, was sie lesen; und wer will mit Leuten disputiren, die von der Unordnung ihres Kopfes auf die Beschaffenheit einer Kunst, und auf die Köpfe andrer Leute schließen.

Der berühmte Herr **Formey** giebt, in seinem Abriße einer auserlesenen Bibliothek, den Liebhabern der Litteratur den Rath, sich von jedem Buche allezeit die neueste Edition anzuschaffen —. Ich werde es auch gerne sehen, wenn man die erste Ausgabe dieses Handbuches nunmehro völlig auf die Seite legt. Ein Tag lehrt den andern. Welcher Musiker in den Gedanken steht, daß seine Einsichten keiner Vermehrung oder Verbeßerung fähig sind, giebet dadurch zu erkennen, daß er entweder noch gar keine Einsichten in die Natur und Beschaffenheit seiner Kunst hat, oder daß er der abgeschmackteste Thor ist, der nur gefunden werden mag. Ich empfehle mein Werk aufs neue dem geneigten Wohlwollen des Lesers.

Isocrates in Euagora.

Artes et omnia caetera aucta esse videmus, non per eos, qui vsitata retinuerunt, sed eorum opera, qui correxerunt, locoque mouere praua omnia non dubitarunt.

Inhalt.

Vom



Handbuch

bey dem Generalbasse und der Composition.

Einleitung.

§. 1.

Man mag für die Singstimme oder für Instrumente, für die Orgel, den Flügel, die Geige ꝛc. zwey- drey- oder mehrstimmig, im Kirchen- Theatralischen, oder Kammerstyl, in der strengen (gebundenen, gearbeiteten, contrapunctischen,) oder galanten (freyen, ungebundnen,) Schreibart, in deutscher oder welscher Sprache ꝛc. und so weiter, componiren: so müssen alle diese verschiednen musikalischen Ausarbeitungen, in einem gewissen Stücke übereinkommen, wenn die Ausarbeitung, eine jede in ih-

rer Art und Gattung, nach den auf die Vorschriften der Natur und Vernunft gebauten Regeln der Kunst, die Probe halten soll; das ist, der **Satz oder die Composition muß rein seyn**, und die Abhandlung dieses Theiles aus der musikalischen Setzkunst, nebst der Lehre vom Generalbasse, machet den Gegenstand dieses Werkes aus.

§. 2.

Das Wort **Composition** wird auf dreyerley Art hauptsächlich gebraucht, als 1) für den Zusammenhang und die Wissenschaft der Regeln von der Harmonie, Melodie und Rhytmik. 2) Für die Fertigkeit, diese Regeln zu einem vorhabenden Zwecke mit guter Wirkung anwenden zu können; und 3) in besonderm **Verstande**, für die alleinige Lehre von der Harmonie, so wie wir es hier nehmen. Das Wort **Satz**, dessen man sich anstatt **Composition** öfters bedienet, so wie es im Augenblicke geschehen ist, hat außer dieser Bedeutung annoch verschiedne andere, indem es bald für einen einzelnen aus gewissen metrischen Formeln bestehenden Gedanken, bald für ein einzelnes Tonstück aus einer Suite oder Sonate ꝛc. u. s. w. genommen wird. Der **Composition** wird die **Execution**, oder die **Ausführungskunst**, d. i. die Fertigkeit, ein Tonstück dem Character der Composition gemäß, mit der Stimme oder auf einem Instrument auszuüben, entgegen gesetzet.

§. 3.

So wie die Substanz oder der Inhalt eines ganzen Tonstückes, dem unterlegten Basse gemäß, in eine Folge verschiedner Arten von einzelnen Accorden aufgelöset werden kann: (*) eben so lassen sich alle diese Arten von Accorden auf zween **Hauptstammaccorde** zurücke führen. Der erste Umstand hat vor ohngefähr hundert und sechzig Jahren, nemlich zum Anfange des XVIIten Jahrhunders, einem berühmten Componisten in Italien, Nahmens **Ludewig Viadana**, Gelegenheit gegeben, bey der von ihm vorgenommenen Verbesserung der Melodie, und Einführung der Monodien oder Solosätze, den Generalbaß zu erfinden, und

(*) Man sehe meine **Anmerkungen über Herrn Sorgens Anleitung zum Generalbaß**, IV. Cap. §. 7. pag. 68. wo man findet, in wie fern man sagen könne, daß die Melodie aus der Harmonie entspringe.

und der letztere Umstand hat den noch lebenden gelehrten Tonkünstler in Frankreich, den Herrn **Rameau**, vor ohngefähr vierzig Jahren veranlasset, das System des **Grundbasses** zu entwickeln. Der Generalbaß ist zur Erleichterung der Ausführungskunst erfunden worden; der Grundbaß aber, um den Zusammenhang der Regeln der Composition und des Generalbasses desto vernünftiger erklären, und so zu sagen, mit einem Blick übersehen zu können. Der Generalbaß, auf Seiten des Componisten betrachtet, besteht in der Wissenschaft, den harmonischen Inhalt eines Tonstückes, über oder unter dem Basse desselben, durch Ziffern und andere bequeme Zeichen, dem Auge richtig vorzustellen; und auf Seiten des Ausführers in der Fertigkeit, diesen also bezeichneten Baß auf hiezu tauglichen Instrumenten dem Gehör geschickt darzubringen. Insgemein bedienet man sich des Worts **Accompagnement**, oder **Begleitung**, um die Abspielung eines Generalbasses anzuzeigen. Diese Wörter werden alsdenn in besonderm Verstande genommen; denn im allgemeinen Verstande ist jeder Ripienist ein Accompagnateur oder Begleiter.

§. 4.

Die Reinigkeit eines musikalischen Satzes hänget von der guten Wahl und dem richtigen Gebrauche der musikalischen Intervallen und Accorde ab. Das heißt,

1) es müssen keine andere Intervalle und Accorde, als solche gewählet werden, die für die Natur der menschlichen Stimme und der musikalischen Instrumente, und folglich in Ansehung der Ausübung, keinen Widerspruch in sich halten. (Man sehe hievon den Vten Band 2tes Stück meiner Beyträge, Seite 136 sqq.)

2) es müssen alle Intervalle und Accorde, consonirende und dissonirende, die nach ihrer Natur ihnen zukommende gesetzmäßige Fortschreitung haben.

I. Absatz.
Von den Tönen und Tonleitern.

§. 5.

Aus Tönen entstehen Intervalle, und aus Intervallen Accorde. Man hat in der ganzen Musik, nach ihrer jetzigen Beschaffenheit, nicht mehr als zwölf auf alle Weise von einander unterschiedne Töne, eilferley Arten von Intervallen, und zween Hauptstammaccorde, auf welche sich alle übrige Accorde beziehen.

§. 6.

Es sind weit mehr als zwölf Töne möglich. Weil es aber vernünftig ist, keine andere zur Ausübung zu bringen, als solche, deren Verhältniß gegen einen andern nicht nur deutlich in die Ohren fällt, sondern zugleich mit der Natur der menschlichen Stimme übereinstimmet, und also von selbiger bequem hervorgebracht werden kann: so werden aus diesem Grunde keine andere Töne als solche zugelassen, die die vorigen Eigenschaften haben; und deren sind nicht mehr als zwölf, die aber durch ihre verschiedne Anwendung die Kraft von ein und zwanzig Tönen bekommen.

§. 7.

Die ein und zwanzig Töne, (*) wovon die Rede ist, sind folgende:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
c	cis											
	des	d	dis									
			es	e	eis							
				fes	f	fis						
						ges	g	gis				
								as	a	ais		
										b	h	his
											ces	c
	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

§. 8.

(*) Man sehe meine Anmerk. über die Sorgische Anleit. zum G. B. Seite 47. von dem Ursprung der vollständigen diaton. chrom. enharmon. Tonleiter.

§. 8.

Die vorhergehenden ein und zwanzig Töne werden in sieben unabhängige, und in zweymahl sieben, oder vierzehn abhängige Töne eingetheilet. Die sieben unabhängigen Töne sind die allerersten sieben Töne, die uns die Natur giebt, und welche wir, überhaupt gesprochen, und um einen Terminum a quo zu bestimmen, mit den Nahmen c d e f g a h bezeichnen. Wir werden von der Natur gezwungen, die übrigen zweymal sieben Töne als so viele abhängige Töne zu betrachten, und ihnen auf den Klangstuffen der sieben unabhängigen einen Platz anzuweisen; woher es denn geschicht, daß jeder unabhängige Ton auf seiner Klangstuffe in zween auf ihn sich beziehende abhängige Töne eingeschlossen wird. So stehet z. E. der Ton c zwischen ces und cis, d zwischen des und dis, u. s. w. Die sieben ersten Töne der Musik, die zur Erfindung der übrigen Gelegenheit gegeben, werden die sieben **Haupttöne der Musik**, und ihre Folge wird die **Tonleiter** genennet.

§. 9.

Man wird in dem Schemate der ein und zwanzig Töne weder ein Doppelfis, noch Doppelbe, u. s. w. finden. Die Ursache ist diese, weil diese Benennung nur in der Circulation der Tonarten vorkommt, wenn nemlich diese oder jene Tonart, im Laufe der Modulation, unter einer verwechselten Vorstellung, auf dem Papier erscheinet, z. E. Gis dur, anstatt As dur. Da diese Art der Verwechselung der Töne in dem innern Wesen der Musik nichts ändert, (denn dis und xfis ist nichts anders als es und g,) sondern nur einen äußerlichen Umstand zur Ursache hat: so können die sogenannte fisis, oder fisfis, oder Doppelfis, ꝛc. feses, fesfes, oder Doppelfes, wie man sie nennen will, im geringsten nicht in der Liste der Töne aufgeführet werden. Sie werden aus Ursachen in der Aufschreibung eines Tonstückes zugelassen, ihrer Substanz nach aber in Töne aus der ordentlichen vollständigen Tonleiter von ein und zwanzig Tönen aufgelöset; und im Singen wird dasjenige Tonstück, wo dergleichen doppelte Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen vorkommen, in einen leichtern Ton transponirt, wo man, wenn man claviſiret, oder ohne Text singet, alsdenn eine einzige Sylbe, anstatt zwoer oder dreyer, zum Aussprechen des Tons bekömmt.

§. 10.

Wenn man einen Ton mit dem andern vergleichet, so findet man daß sie entweder von gleicher oder ungleicher Größe, das ist, Höhe oder Tiefe sind. Zween Töne von gleicher Größe werden ein **Einklang** (*) genennet, z. E. c c, und wenn selbige von ungleicher Größe sind, so nennet man sie ein **Intervall**. (*) Man beschreibt daher insgemein ein Intervall durch den Raum oder Unterscheid von einem Ton zum andern. Da dieser Unterscheid größer oder kleiner seyn kann, so entstehen daher verschiedne Arten von Intervallen. Weil in der Musik keine andere als vernehmlich hörbare, und bequem singbare Intervalle zugelassen werden können: so ist unser kleinstes Intervall der **halbe Ton**, der aber zweyerley ist, **groß** oder **klein**.

a) Der **große** (oder **diatonische**) **halbe Ton** ist der kleinste Unterscheid von einer Stuffe zur andern, z. E. c — des; gis — a.

b) Der **kleine** (oder **chromatische**) **halbe Ton** ist der kleinste Unterscheid von einem Ton zum andern auf eben derselben Stuffe, z. E. c cis; as — a.

Der so genannte **Viertheilston**, oder **enharmonische Ton**, z. E. cis — des; gis — as, ist ein bloß idealisches oder fingirtes Intervall, nach der Beschaffenheit unserer heutigen Musik, und wird in einerley Klang-

(*) Die Wörter **Einklang** und **Intervall** sind zwey schon lange von vielen Tonkünstlern für sehr ungeschickt erkannte Wörter. Das erstere bedeutet seiner grammatischen Zusammensetzung nach nichts mehr als **einen einzigen Klang**; und gleichwohl gehören **zween Klänge** dazu, um einen musikalischen Einklang zu bilden; und also sollte man ja billig eher **Zweyklang** als **Einklang** sprechen. Weil das Wort **Zweyklang** aber auch sonsten für **Intervall** gebrauchet wird: so entstehet hierdurch eine Hinderniß, sich in besagtem Verstande des Worts **Zweyklang** zu bedienen. Wir müssen also auf ein ander Wort denken; und dieses wird kein anders, als **vollkommne** oder **reine Prime** seyn können. Die Ursache davon wird in der Folge, wenn die **Secunden**, und **Terzen** &c. werden erkläret werden, ohne weitern Unterricht jedermann einfallen.

Das Wort **Intervall** ist deßwegen unschicklich, weil die **reine Prime** den Intervallen beygezählet wird, und gleichwohl zwischen den beyden Klängen, die die reine Prime bilden, nichts weniger als ein Intervall vorhanden ist. Da wir gewohnt sind, **Dreyklang**, **Vierklang** oder **Fünfklang** (Trias, Tetras, Pentas) zu sagen, warum spricht man anstatt **Intervall**, nicht lieber **Zweyklang**, oder *Dyas*?

Klanggröße ausgeübet. Ich habe also seinetwegen meine Erklärung der halben Töne zu ändern keine Ursache gehabt.

§. 11.

Aus der Zusammensetzung zween halber Töne von verschiedner Art, nemlich des großen und kleinen, entsteht ein Intervall, welches wir einen ganzen Ton nennen, z. E. c d, aus c des, des d; oder aus c cis, cis d.

§. 12.

Nun sind wir im Stande, das im §. 7. gegebene Schema der ein und zwanzig Töne näher zu beleuchten. Wir bemerken also, daß dreyerley musikalische Tonleitern in selbigem enthalten sind.

α) Die erste Tonleiter heißet die diatonische, und besteht aus nichts als aus großen halben, und aus ganzen Tönen.

z. E. c d e f g a h | c ingleichen g a h c d e fis | g ꝛc.

oder

f g a b c d e | f, und so weiter.

So lange eine solche diatonische Folge von Tönen mit den Nahmen c d e f g a h bezeichnet wird, so heißet sie insgemein schlecht weg die musikalische Tonleiter, ingleichen die natürliche Tonleiter. Geschicht diese diatonische Folge aber mit andern Tönen, z. E. mit g a h c d e fis, oder f g a b c d e ꝛc. und so weiter: so heißet sie eine versezte Tonleiter.

β) Die zweyte Tonleiter heißet die diatonisch-chromatische, und besteht aus vermischten kleinen und großen halben Tönen.

z. E. c cis d dis e f fis g gis a b h | c

oder

c des d es e f ges g as a ais h | c,

γ) Die dritte Tonleiter heißet die vollständige diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter, und besteht aus kleinen und großen halben, und aus den idealischen Viertheilstönen. Man hat im §. 7. davon ein Schema gesehen. Die Viertheilstöne darinnen sind 1) cis — des, 2) dis — es, 3) e — fes, 4) eis — f, 5) fis — ges, 6) gis — as, 7) ais — b, 8) h — ces, und 9) his — c.

§. 13.

§. 13.

Ein Ton für sich allein betrachtet ist weder diatonisch, noch chromatisch oder enharmonisch. Er ist nur das eine oder andere in Vergleichung mit einem andern. Z. E. der Ton c ist für sich weder diatonisch, noch chromatisch oder enharmonisch. Aben gegen des betrachtet, ist er diatonisch, gegen cis chromatisch, und gegen his enharmonisch; und so mit andern Tönen. Es kann also jeder Ton, nach seinem Verhältnisse gegen einen andern, sowohl diatonisch, als chromatisch und enharmonisch seyn. Dieses mögen sich diejenigen merken, welche die mit c d e f g a oder h bezeichneten Töne diatonische, und die Töne fis cis gis ꝛc. oder b es as ꝛc. chromatische Töne, und daher die Versetzungszeichen die chromatischen Zeichen nennen. Diese Benennung ist grundfalsch. Denn die Folge von cis dis eis fis gis ais his, oder des es f ges as b c ist so gut diatonisch, als die von c d e f g a h.

§. 14.

Es ist im §. 5. und 6. gesaget worden, daß wir nicht mehr als zwölf auf alle Weise von einander unterschiedene Töne in der Musik haben, obgleich weit mehr als diese möglich sind. Ich bemerke itzo allhier, daß durch die auf alle Weise von einander unterschiedne Töne die innerhalb dem Umfange der diatonisch-chromatischen Tonleiter liegende zwölf Töne verstanden werden. Denn außerhalb diesem Umfange findet noch eine große Anzahl von musikalischen Tönen statt. Aber diese Töne sind nicht auf alle Weise von denen in dem besagten Umfang enhaltnen unterschieden. Denn wenn man die Reihe der zwölf Töne vollendet hat, und mit dem Schritt eines halben Tons weiter geht, so findet es sich, daß der dreyzehnte mit dem gegebenen ersten Ton dergestalt übereinstimmet, daß man nur einen einzigen Ton zu hören glaubet. Man nennet deswegen den Unterscheid von dem ersten zum dreyzehnten Ton in der bewußten Folge von zwölf Tönen eine Aequisonanz, obwohl insgemein aus Ursachen, die in der Folge werden deutlich werden, eine Octave. Dieser dreyzehnte Ton ist also kein von dem gegebenen ersten auf alle Weise unterschiedner Ton, sondern nichts anders als der im zweyten Grade der Größe reproducirte gegebne erste Ton selbst, der in dem Grade der Höhe, wo er itzo stehet, zu dem ersten oder Anfangston einer zwar ungleichen aber ähnlichen Folge von eben so vielen Tönen werden kann, als vor ihm hergegangen

gen

gen sind; und wovon sich der vierzehnte gegen den zweyten, der funfzehnte gegen den dritten, u. s. w. verhält, wie sich der dreyzehnte gegen den ersten verhielte, nemlich wie 2 gegen 1, oder wie eine Octave. Gehet man noch weiter, so wird sich der fünf und zwanzigste Ton gegen den vorhergehenden dreyzehnten, wie dieser gegen den ersten; der fünf und zwanzigste aber selbst sich gegen den ersten, wie 4 gegen 1, oder wie eine Doppeloctave verhalten, und selbiger ist nichts anders, als der im **dritten Grad der Größe** wiederhohlte gegebne erste Ton c selbst, u. s. w.

§. 15.

Was folget aus allem diesen? Dieses, daß die beyden Töne, die sich wie 1 gegen 2 verhalten, und deren Intervall, wie gesagt, in der Praxi eine **Octave** genennet wird, die Gränzen aller nur möglichen Töne sind. Denn innerhalb dem Umfange der Octave ist noch eine große Menge von Tönen zwischen jedem halben Tone möglich. Diese taugen aber nicht zu unserer musikalischen Ausübung, und die Rede ist gar nicht davon, was zwischen den zwölf halben Tönen in dem Umfang einer Octave annoch möglich ist. Wenn nun die Töne der Stoff von den Intervallen, und diese der Stoff von den Accorden sind: so braucht es keines weitläuftigen Vernunftschlusses, um zu beweisen, daß **die Octave der Gränzstein aller Töne, Intervallen und Accorde ist**; und daß folglich alles, was nur in der Musik gemacht wird, innerhalb der Octave seinen Grund haben muß. Dieses wird in der Folge deutlicher werden.

II. Absatz.

Von den Intervallen.

§. 16.

Da nach dem vorhergehenden die Anzahl aller Intervallen in den Umfang einer Octave eingeschlossen ist: so fragt es sich, wie viel deren sind. Diese Frage aus dem Grunde zu beantworten, ist zu merken, daß, da wir nicht mehr als zwölf reelle Töne in der Musik haben, zwischen ei-

nem gegebnen Grundton und seiner Octave, die den dreyzehnten Ton gegen den Grundton macht, nicht mehr als zwölf auf alle Weise von einander unterschiedne Intervalle möglich sind. Weil die gedachten zwölf Töne aber nicht allein gegen den Grundton der Octave, sondern auch unter sich verglichen werden können; und hernach der Einklang aus einer Ursache, die wir im §. 18. anzeigen werden, unter die Anzahl der Intervallen aufgenommen wird: so geschicht es, daß wir just die Anzahl von **vier und zwanzig Intervallen** erhalten, die sich nach der Anzahl der zwischen dem gegebnen Grundton als dem Termino a quo, und seiner Octave als Termino ad quem, liegenden acht Klangstuffen, in achterley Arten eintheilen lassen. Jede Art erhält ihren Nahmen von der Zahl der Stuffe, und die Intervallen werden mit den schon bekannten Intervallen von halben und ganzen Tönen, die allhier ebenfalls nach ihren Stuffen ihre besondern Nahmen erhalten, ausgemessen. Auf diese Weise erhalten die Intervallen, die auf der ersten Stuffe liegen, den Nahmen der **Primen**; die auf der zweyten heißen **Secunden**; die auf der dritten **Terzen**; die auf der vierten **Quarten**; die auf der fünften **Quinten**; die auf der sechsten **Sexten**; die auf der siebenten **Septimen**, und die auf der achten **Octaven**. Da die **Secunde**, **Quarte** und **Sexte**, in Ansehung ihres harmonischen Gebrauchs auf zweyerley Art ausgeübet werden: so kömmt es daher, daß selbige nur in gewissen Fällen also, in andern aber **Nonen**, **Undecimen**, und **Terzdecimen** genennet werden. Wir können aus diesem Grunde eben so gut, als wir aus zwölf Tönen ein und zwanzig machen, aus achterley Arten von Intervallen ihrer eilf machen, und die vier und zwanzig Gattungen von Intervallen, steigen dadurch zur Anzahl von zwey und dreyßig hinauf.

§. 17.

Alle Intervallen werden aufwärts, d. i. von dem tiefern Ton gegen den höhern abgezählet, woferne man sich nicht ausdrücklich über das Gegentheil erkläret. Es giebt zweyerley Primen, dreyerley Secunden, viererley Terzen, dreyerley Quarten, dreyerley Quinten, viererley Sexten, dreyerley Septimen, zweyerley Octaven; und hernach dreyerley Nonen, dreyerley Undecimen, und zweyerley Terzdecimen. Aus folgender Tabelle wird man jede Art und Gattung von Intervallen näher kennen lernen.

I. Pri-

I. rime.

1) Die reine Prime, insgemein Einklang genannt, besteht aus zween Tönen von gleicher Größe, z. E. c c oder a a. Tab. I. fig. 1.

2) Die übermäßige Prime besteht aus einem kleinen halben Ton, c cis, oder a ais. fig. 2.

II. Secunde.

3) Die kleine Secunde ist ein Intervall von einem großen halben Ton in zwo Stuffen, als c des, oder a b. fig. 3.

4) Die große Secunde ist ein Intervall von zwo Stuffen, welches aus zween halben Tönen von verschiedener Art, oder aus einem ganzen Ton besteht, als c d, oder a h. fig. 4.

5) Die übermäßige Secunde ist ein Intervall von einem kleinen halben und ganzen Ton in zwo Stuffen, c dis, oder as h. fig. 5.

III. Terz.

6) Die verminderte Terz ist ein Intervall von zween großen halben Tönen in drey Stuffen, als cis es, oder ais c. fig 6.

7) Die kleine Terz ist ein Intervall von einem ganzen und großen halben Ton in drey Stuffen, als c es, oder a c. fig. 7.

8) Die große Terz ist ein Intervall von zween ganzen Tönen in drey Stuffen, als c e, oder a cis. fig. 8.

9) Die übermäßige Terz ist ein Intervall von zween ganzen Tönen und einem kleinen halben Ton in drey Stuffen, als b dis.

IV. Quarte.

10) Die verminderte Quarte ist ein Intervall von einem ganzen und zween großen halben Tönen in vier Stuffen, als cis f. c fes

11) Die reine Quarte ist ein Intervall von zween ganzen und einem großen halben Ton in vier Stuffen, als c f, oder a d, fig. 9.

12) Die übermäßige Quarte ist ein Intervall von drey ganzen Tönen in vier Stuffen, z. E. c fis, oder a dis. fig. 10.

V. Quinte.

13) Die **verminderte Quinte** besteht aus zween ganzen und zween großen halben Tönen in fünf Stuffen, als cis g, oder a es. fig. 11.

14) Die **reine Quinte** besteht aus drey ganzen und einem großen halben Ton in fünf Stuffen, als c g, oder a e. fig. 12.

15) Die **übermäßige Quinte** besteht aus vier ganzen Tönen in fünf Stuffen, als f cis.

VI. Sexte.

16) Die **verminderte Sexte** besteht aus zween ganzen und drey großen halben Tönen in sechs Stuffen, als dis b.

17) Die **kleine Sexte** besteht aus drey ganzen und zween grossen halben Tönen in sechs Stuffen, als c as, oder a f. fig. 13.

18) Die **große Sexte** besteht aus vier ganzen und einem grossen halben Ton in sechs Stuffen, als c a, oder a fis. fig. 14.

19) Die **übermäßige Sexte** besteht aus fünf ganzen Tönen, in sechs Stuffen, als c ais, oder as fis. fig. 15.

VII. Septime.

20) Die **verminderte Septime** besteht aus drey ganzen, und drey großen halben Tönen in sieben Stuffen, als cis b, oder ais g. fig. 16.

21) Die **kleine Septime** besteht aus vier ganzen und zween großen halben Tönen, in sieben Stuffen, als c b, oder a g. fig. 17.

22) Die **große Septime** besteht aus fünf ganzen und einem großen halben Ton in sieben Stuffen, als c h, oder a gis. fig. 18.

VIII. Octave.

23) Die **verminderte Octave** besteht aus vier ganzen und drey großen halben Tönen in acht Stuffen, als cis c, oder a as. fig. 19.

24) Die **reine Octave** besteht aus fünf ganzen und zween großen halben Tönen in acht Stuffen, als c c, oder a a. fig. 20.

IX. None.

25) Die kleine None ist die Octave der kleinen Secunde, als c $\overline{\text{des}}$, oder a $\overline{\text{b}}$. fig. 21.

26) Die große None ist die Octave der großen Secunde, als c $\overline{\text{d}}$, oder a $\overline{\text{h}}$. fig. 22.

27) Die übermäßige None ist die Octave der übermäßigen Secunde, als c $\overline{\text{dis}}$.

X. Undecime.

28) Die verminderte Undecime ist die Octave der verminderten Quarte, als cis $\overline{\text{f}}$.

29) Die reine Undecime ist die Octave der reinen Quarte, als c $\overline{\text{f}}$, oder a $\overline{\text{d}}$. fig. 23.

30) Die übermäßige Undecime ist die Octave der übermäßigen Quarte, als c $\overline{\text{fis}}$, oder a $\overline{\text{dis}}$. fig. 24.

XI. Terzdecime.

31) Die kleine Terzdecime ist die Octave der kleinen Sexte, als c $\overline{\text{as}}$.

32) Die große Terzdecime ist die Octave der großen Sexte, als c $\overline{\text{a}}$.

§. 18.

Ich werde in diesem §. allerhand Anmerkungen über den vorhergehenden §. beybringen. 1) Wenn man schlechtweg von der **Prime, Octave, Quinte** und **Quarte** redet: so verstehet man allezeit die reinen Intervallen dieses Nahmens, und wenn man schlechtweg von den Terzen und Sexten redet, so verstehet man allezeit die consonirenden. 2) Die Wörter **rein, vollkommen, gut, ordentlich, voll, natürlich** rc. ingleichen **vermindert, verkleinert, mangelhaft, unvollkommen, falsch** rc. ingleichen **übermäßig, vergrößert** rc. sind synonimisch, wenn von dem Sitze und der Grösse eines Intervalls die Rede ist. 3) Es haben einige Tonmeister die Gewohnheit, die reine Quinte die **große**, und die verminderte die **kleine** zu benennen. Diese Benennung ist falsch, indem die Wörter **groß** und **klein** nur von den Intervallen solcher Stuffe natürlicher Weise gebraucht werden können, welche zweyerley Gattungen von Consonanzen enthält. Da nun auf der Stuffe der Quinte nur eine einzige Gattung von Consonanz vorhanden ist: so passet die Benennung ohne Zweifel nicht. 4) Der **Einklang** wird aus dieser Ursache in die Liste der Intervallen aufgenommen, weil er in der Praxi der Octave gleich geschätzet wird, und ihre Stelle alle

Augenblicke vertreten muß. Man muß ihn als ein Intervall in uneigentlichem **Verstande** betrachten. 5) Auf der Klangstuffe einer **Prime** sind zwey Intervalle von einerley Größe vorhanden, nemlich zwo übermäßige Primen. Zum Exempel auf der Primstuffe a ist die übermäßige Prime as a, und a ais vorhanden. Wenn man diese übermäßige Primen, z. E. as a, dergestalt auf zwo Notenzeilen zu Papiere bringet, daß das as in die oberste, und das a in die unterste Zeile geschrieben wird: so scheinet sich eine **verminderte Prime** darzustellen. Es scheinet aber auch nur so. Denn da der tiefste Ton von beyden das as ist; bey Vergleichung zwoer Tongrößen aber allezeit der tiefste Ton die Basis ist, und seyn muß: so siehet man wohl, daß die Vorstellung auf dem Papier nichts entscheidet; und daß folglich die Töne as a, oder a as, kein vermindertes, sondern ein übermäßiges Intervall enthalten, man mag übrigens in der Melodie das as auf a, oder das a auf as folgen lassen. Denn so wie z. E. die Töne c fis allezeit eine übermäßige Quarte machen, man mag fis auf c, oder c auf fis, in vier Stuffen einander folgen lassen: so bleibt auf ähnliche Art das Intervall as a, oder a as allezeit eine übermäßige Prime. Noch eins. Nothwendig muß ein vermindertes Intervall von einem übermäßigen der Größe nach differiren. Wir sehen dieses an allen übermäßigen und verminderten Intervallen. Wenn nun von a zu as kein kleinerer Raum ist als von as zu a, sondern allezeit das Verhältniß eines kleinen halben Tons bleibt: so kann das daraus entstehende Intervall nothwendig nicht zu gleicher Zeit übermäßig und vermindert seyn. — Man sehe annoch, was ich wegen der vermeinten verminderten Prime in meinen Beyträgen, V. Band 2. St. pag. 137 sq. gesagt habe. 6) Es führen einige Scribenten vom Generalbaß das Intervall einer **übermäßigen Octave** an. Ich habe es ehedessen selbst gethan; aber nach besser überlegter Sache befunden, daß diese Benennung nicht richtig ist. Es ist eine um eine Octave erhöhte übermäßige **Prime** und weiter nichts. Die Ursache davon findet man ebenfals in meinen Beyträgen an dem vorhin angeführten Orte, und selbige ist in wenig Worten die augenscheinliche Ueberschreitung der Gränzen der reinen Octave. Wollte man eine übermäßige Octave annehmen: so müßte selbige in ihrem wirklichen Gebrauch, (denn die Signaturen des Generalbasses entscheiden nichts,) von der übermäßigen Prime unterschieden seyn, so wie die None es von der Secunde rc. ist. Aber dieses ist sie nicht, und also fällt das Intervall einer

über-

übermäßigen Octave weg; ob ich gleich sonsten nichts dawider habe, daß man sich Kürze wegen dieser Benennung bedienet.

§. 19.

Die vornehmsten Intervallen unter allen sind die Prime und Octave, die Quinte, Terz und Septime. Die Ursache ihres Vorzuges wird sich in der Lehre von der Erzeugung und Beziehung der Accorde an den Tag legen. Wir bemerken hier blos, daß vermittelst der Umkehrung der Verhältnisse, die Prime zur Octave, die Quinte zur Quarte, die Terz zur Sexte, und die Septime zur Secunde wird. Folgendes Schema, worinnen die Prime mit 1, die Secunde mit 2, u. s. w. vorgestellet wird, dient dazu die Sache annoch faßlicher zu machen.

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

Es ist hierbey in Acht zu nehmen, 1) daß in der Umkehrung die reinen Intervallen wieder zu reinen werden; z. E. die reine Quinte c g wird in die reine Quarte g c verändert. 2) Daß die großen Intervallen zu kleinen, und die kleinen zu großen werden. Z. E. die große Terz c e wird in die kleine Sexte e c, und die kleine Terz c es in die große Sexte c es verändert. 3) Daß die übermäßigen Intervallen zu verminderten, und umgekehrt die verminderten zu übermäßigen werden. Z. E. die übermäßige Prime c cis wird in der Umkehrung zur verminderten Octave cis c, und die verminderte Terz cis es zur übermäßigen Sexte es cis.

§. 20.

Die Intervallen beruhigen entweder das Gemüth, oder sie beruhigen es nicht. Die von der erstern Art werden Consonanzen, und die von der leztern Dissonanzen genennet. Es lehret aber die Erfahrung, daß nicht alle Consonanz in gleichem Grade beruhigen, und unter den Dissonanzen giebt es einige, die weniger als andere beunruhigen. Daher geschicht es,

(*) daß die Consonanzen in vollkommne und unvollkommne eingetheilet werden. Vollkommne Consonanzen sind, die mehr beruhigen; unvollkommne die weniger beruhigen.

*) Die

α) Die vollkommne Consonanzen sind 1) die reine Prime, 2) die reine Octave, und 3) die reine Quinte.

β) Unvollkommne Consonanzen sind 1) die große Terz, 2) die kleine Sexte, 3) die kleine Terz, und 4) die große Sexte.

(**) Daß die Dissonanzen in vollkommne, unvollkommne, und alterirte eingetheilet werden. Vollkommne Dissonanzen sind, die mehr beunruhigen; unvollkommne, die weniger beunruhigen; alterirte, die theoretisch betrachtet, durch sich allein dissoniren; practisch aber in dem temperirten Zirkel unserer Tonleiter nur durch ihre Verbindung dissoniren.

α) Vollkommne Dissonanzen sind 1) der übermäßige Einklang, 2) die verminderte Octave, 3) die kleine Secunde, 4) die große Septime, 5) die große Secunde, 6) die kleine Septime, 7) die verminderte Terz, und 8) die übermäßige Sexte.

β) Unvollkommne Dissonanzen sind 1) die reine Quarte, 2) die übermäßige Quarte, und 3) die verminderte Quinte.

γ) Alterirte Dissonanzen sind 1) die übermäßige Secunde, 2) die verminderte Septime, 3) die verminderte Quarte, und 4) die übermäßige Quinte.

δ) Unvollkommne und alterirte Dissonanzen zugleich sind 1) die übermäßige Terz, und 2) die verminderte Sexte.

Da die Intervallen den Accorden ihre Wirkung mittheilen, so sind alle Accorde consonirend, wo alle Intervalle consonirend sind. Sobald sich aber in einem Accorde ein dissonirendes Intervall meldet, so entsteht dadurch ein dissonirender Accord.

(***) Ob die Nonen, Undecimen und Terzdecimen gleich erhöhte Secunden, Quarten und Sexten sind: so folgen sie doch nicht der Natur dieser Intervallen, sondern der Natur der Septimen, und zwar derjenigen, von welchen sie in Ansehung ihres harmonischen Gebrauches abstammen. Doch dieses wird man nicht eher als bis im Artikel von den Accorden verstehen lernen. Man merke also nur allhier überhaupt, daß die Nonen, Undecimen und Terzdecimen in allen Fällen Dissonanzen sind; zwar die Terzdecimen nicht an sich, sondern nur wegen ihrer harmonischen Zusammensetzung.

III.

III. Absatz.

Von den Tonarten und der Modulation.

§. 21.

Ehe wir die Lehre von der Verbindung der Intervallen vornehmen, wollen wir von den Tonarten und der Modulation ein Wort sagen. Man verstehet durch Tonart oder Modus eine innerhalb dem Raum einer Octave in Ansehung des Sitzes der beyden halben Töne bestimmte Ordnung der diatonischen Tonleiter. In diesem Verstande ist in den Tönen d e f g a h c d eine andere Tonart vorhanden, als in e f g a h c d e, u. s. w. Nachdem man viele Säcula hindurch Mühe gehabt hat, sich wegen der Anzahl und Beschaffenheit der Tonarten zu vergleichen: so hat man endlich gefunden, daß man keiner als der sogenannten dur oder ionischen, und der mol oder der äolischen Tonart bedarf, und daß alle übrige möglichen sich auf die eine oder andere von beyden beziehen. So beziehet sich z. E. die lydische und mixolydische auf die ionische; die dorische aber auf die äolische Tonart. Die Beziehung gründet sich auf die Beschaffenheit der Terzen, als wodurch die harte und weiche Tonart hauptsächlich von einander unterschieden werden. (*)

§. 22.

Die harte (**) Tonart, die besser die große Tonart genennet wird, hat zu ihrem Hauptkennzeichen die große Terz gegen den Grundton der Tonart, und ihre beyde halben Töne von der dritten zur vierten, und

(*) Bey den Griechen wurde das, was wir eine Tonart nennen, eine Octavengattung; und was wir eine Versetzung oder Transposition nennen, eine Tonart genennet. Man sehe meine Einleitung in die Geschichte der Musik, pag. 121. §. 97.

(**) Vor hundert Jahren war mit den Wörtern hart oder dur, weich oder mol, annoch ein ganz andrer Begriff als heutiges Tages verknüpfet. Ich übergehe aber die Beschreibung davon allhier, und behalte mir vor, diese Sache anderswo abzuhandeln.

und siebenten zur achten Stuffe. Da es zwölf reelle Töne in der Musik giebt, so ist sie folglich, weil jeder Ton zum Grundtone einer Tonart geleget werden kann, zwölfmahl möglich. Wir nehmen zur allerersten Tonart diejenige an, deren Töne ihre Nahmen mit den Nahmen der allerersten Tonleiter gemein haben, nemlich die Octave

1	2	3	4	5	6	7	8
c	d	e	f	g	a	h	c

Wir nennen diese Tonart C dur die natürliche harte Tonart, und alle eilf übrigen, die nichts als Versetzungen davon sind, versetzte harte Tonarten. Diese Versetzungen müssen in eben derjenigen Ordnung nach einander entwickelt werden, als die Töne in der Musik sind gefunden worden, nemlich Quintenweise. Wir werden sie sofort nach der Reihe darlegen, wenn wir annoch zuvor von der weichen Tonart werden geredet haben.

§. 23.

Die weiche Tonart, die besser die kleine Tonart genennet wird, hat zu ihrem Hauptkennzeichen die kleine Terz und ihre beyden halben Töne von der zweyten zur dritten, und fünften zur sechsten Stuffe. Sie ist, wie die harte Tonart, zwölfmahl möglich. Da wir die Tonart C dur für die allererste harte angenommen haben, so müssen wir nothwendiger Weise die Tonart A mol, wegen ihrer Verwandschaft mit C dur, für die allererste weiche Tonart annehmen. Ihre Töne folgen auf nachstehende Art:

1	2	3	4	5	6	7	8
a	h	c	d	e	f	g	a (*)

Im

(*) Von den ältesten Zeiten der Musik an bis auf den berühmten Guido Aretinus, der im eilften Säculo lebte, hat die musikalische diatonische Tonleiter, wiewohl unter einer andern Benennung, mit a angefangen, und ihre beyden halben Töne an ebendemjenigen Orte gehabt, da unsere weiche Tonart selbige hat, nemlich zwischen der 2. und 3ten, und 5. und 6ten Stuffe. Guido ist der erste gewesen, der die Tonleiter von c, oder nach seiner Benennung, von ut, anfangen lassen, und dadurch den Sitz der halben Töne, zwischen die 3. und 4te und 7te und 8te Stuffe verleget hat. Seine Methode hat sich hernach überall ausgebreitet, und wird annoch bis auf den heutigen Tag beybehalten.

Im Singen pfleget man, nach Art der Franzosen, die es zu allererst gethan haben, nur im Absteigen der Tonleiter des weichen Modi, die beyden halben Töne auf vorige Art folgen zu lassen, nemlich

a g f e d c h a

und im Aufsteigen den einen halben Ton zwischen die siebente und achte Stuffe zu verlegen, als

a h c d e fis gis a

Dieses aber ändert im geringsten nichts in dem Wesentlichen der Tonart, wie man in der Folge sehen wird. (*) Uebrigens wird die Tonart A mol die natürliche weiche Tonart genennet, welcher alle eilf übrigen vermittelst der Versetzung ähnlich gemachet, und wornach selbige versetzte weiche Tonarten genennet werden. Diese Versetzungen müssen in eben derjenigen Ordnung entwickelt werden, da man die versetzten Durtonarten entwickelt hat, nemlich Quintenweise, in auf- und absteigender Ordnung.

§. 24.

Hier folgen die zwölf harten und zwölf weichen Tonarten mit ihren Nahmen, und nach ihrer Verwandschaft, wovon hernach, neben einander gestellet. Sie sind in zwo Classen vertheilet, wovon die aufsteigende diejenigen Tonarten enthält, die Kreutze gebrauchen, und die absteigende diejenigen, die Been gebrauchen.

Aufsteigende Classe

der harten									und der weichen Tonarten.								
1)	c	d	e	f	g	a	h	c	1)	a	h	c	d	e	f	g	a
2)	g	a	h	c	d	e	fis	g	2)	e	fis	g	a	h	c	d	e
3)	d	e	fis	g	a	h	cis	d	3)	h	cis	d	e	fis	g	a	h
4)	a	h	cis	d	e	fis	gis	a	4)	fis	gis	a	h	cis	d	e	fis
5)	e	fis	gis	a	h	cis	dis	e	5)	cis	dis	e	fis	gis	a	h	cis
6)	h	cis	dis	e	fis	gis	ais	h	6)	gis	ais	h	cis	dis	e	fis	gis
7)	fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis	7)	dis	eis	fis	gis	ais	h	cis	dis
8)	cis	dis	eis	fis	gis	ais	his	cis	8)	ais	his	cis	dis	eis	fis	gis	ais
9)	gis	ais	his	cis	dis	eis	xfis	gis	9)	eis	xfis	gis	ais	his	cis	dis	eis.

(*) Man sehe von der weichen Tonart meine Anmerkungen über Herrn Sorgens Anleit. zum G. B. Seite 89-92. ingleichen Seite 31-34.

Absteigende Classe.

der harten								und der	weichen Tonarten.							
1) c	d	e	f	g	a	h	c	1) a	h	c	d	e	f	g	a
2) f	g	a	b	c	d	e	f	2) d	e	f	g	a	b	c	d
3) b	c	d	es	f	g	a	b	3) g	a	b	c	d	es	f	g
4) es	f	g	as	b	c	d	es	4) c	d	es	f	g	as	b	c
5) as	b	c	des	es	f	g	as	5) f	g	as	b	c	des	es	f
6) des	es	f	ges	as	b	c	des	6) b	c	des	es	f	ges	as	b
7) ges	as	b	ces	des	es	f	ges	7) es	f	ges	as	b	ces	des	es
8) ces	des	es	fes	ges	as	b	ces	8) as	b	ces	des	es	fes	ges	as
9) fes	ges	as	bb	ces	des	es	fes.	9) des	es	fes	ges	as	bb	ces	des.

§. 25.

Da hier dem Ansehen nach mehr als zwölf harte, und zwölf weiche Tonarten vorgebracht worden sind: so wollen wir hierüber eine Erläuterung geben. Es sind fünf Dur- und fünf Moltöne unter einer zwiefachen Vorstellung vorgebracht worden, nemlich 1) E dur und Fes dur, 2) H dur und Ces dur, 3) Fis dur und Ges dur, 4) Cis dur und Des dur, und 5) Gis dur und As dur; ferner 1) Cis mol und Des mol; 2) Gis mol und As mol; 3) Dis mol und Es mol, 4) Ais mol und B mol, und 5) Eis mol und F mol. Wenn man also bey jeder Tonart fünf Vorstellungen weniger zählet, so wird just die Zahl von zwölf harten und zwölf weichen Tonarten da seyn. Die Ursache, warum ich einige Tonarten in einer zwiefachen Gestalt gezeiget habe, ist, weil die von der schweren Art nicht allein in Fantasien, und im Recitativ, sondern auch in ordentlichen Tonstücken, die viele Versetzungszeichen zur Vorzeichnung brauchen, vermittelst der Modulation vorkommen. Denn sonsten componirt man nicht in Fes, Ces und Gis dur; sondern in E, H und As dur; auch nicht in Des, As, Eis und Ais mol, sondern in Cis, Gis, F und B mol. Es würde thöricht seyn, sich eine Sache, die man leichter haben kann, ohne Noth schwer zu machen. Die Töne Fis dur und Ges dur, ingleichen Dis mol und Es mol sind beyde gebräuchlich. Hingegen ist Des dur gebräuchlicher als Cis dur.

§. 26.

Es ist leichte zu erachten, daß die Ordnung der Versetzungszeichen der Ordnung, in welcher die Tonarten einander folgen, ähnlich seyn muß. Die mit Kreuzen erhöhten Töne folgen also in aufsteigenden Quinten folgender maßen einander:

1	2	3	4	5	6	7
fis	cis	gis	dis	ais	eis	und his

Die mit einem Be erniedrigten Töne aber in absteigenden Quinten; oder aufsteigend gerechnet, Quartenweise, als:

1	2	3	4	5	6	7
b	es	as	des	ges	ces	fes

§. 27.

Die Kreuze oder Been, die zur Bildung einer Tonart gehören, werden wesentliche Versetzungszeichen, und die andern, die durch den Lauf der Modulation in ein Tonstück kommen, zufällige Versetzungszeichen genennet. So ist z. E. in einem aus dem G dur oder E mol gesetzten Stücke das fis ein wesentliches, das cis hingegen ein zufälliges Versetzungszeichen. Hingegen sind beyde Töne, fis und cis, in D dur und H mol wesentlich, u. s. w.

§. 28.

Die Prime oder der Grundton eines Modi wird sonsten auch die Principalnote der Tonart, ingleichen die Finalsexte oder tonische Note 2c. genennet. Die Terz heißt insgemein die Mediante; die Quinte, die Dominante, und die große Septime die characteristische oder tonbezeichnende Note, ingleichen Semitonium Octauae, oder Septima characteristica, und in den vorigen Zeiten *chorda elegans*, die zierliche Sexte.

§. 29.

Wenn von der Verwandtschaft der Tonarten und Accorde die Rede ist, so fragt man entweder

1) wie nahe eine Durtonart mit einer andern Durtonart, oder ein Molton mit einem andern Moltone verwandt sey? oder
2) wie nahe eine Durtonart mit einem Molton, oder umgekehrt, eine Moltonart mit einem Durton verwandt sey?

§. 30.

Die erste Frage zu entscheiden, schreibet man den einen Dur- oder Molton hin, und steiget so lange Quintenweise hinauf oder herunter, bis der andere Dur- oder Molton, dessen Grad der Entfernung man von dem erstern wissen will, zum Vorschein kömmt. Z. E. Man will wissen, wie weit die harte Tonart c von der harten Tonart a, oder es, ingleichen wie weit die Moltonart A von der Moltonart fis, oder c entfernet ist? Antwort: alle im dritten Grade: Man sehe folgendes Schema.

3	a	cis	e	3	fis	a	cis
2	d	fis	a	2	h	d	fis
1	g	h	d	1	e	g	h
	C	E	G		A	C	E
1	f	a	c	1	d	f	a
2	b	d	f	2	g	b	d
3	es	g	b	3	c	es	g

Es wird nicht nöthig seyn, zu erinnern, daß diese Tabellen sowohl unten als oben, durch alle versetzte Tonarten fortgesetzt werden können.

Wenn zwo Tonarten, eine in aufsteigender und die andere in absteigender Linie, mit einer dritten Tonart in gleichem Grade verwandt sind: so hat allezeit die in der aufsteigenden Linie vor der in der absteigenden den Vorzug; und folglich ist G dur mit C dur näher verwandt, als F dur; und E mol näher mit A mol, als D mol.

§. 31.

Was die zweyte Frage belanget, so ist das geschwindeste Mittel die Verwandschaft zwoer Tonarten von verschiedenem Geschlecht zu erkennen, diese:

1) Daß man die Durtonart hinschreibt, ihre weiche Paralleltonart (*) unten und oben drüber setzet, uud hernach Quintenweise die übri-

(*) Um die beyden Tonarten von zweyerley Geschlecht, die bey einem verschiednen Grundton, aus Tönen gleiches Nahmens bestehen, und einerley Vorzeichnung haben, unter eine Hauptbenennung zu bringen, pflegt man sich der Benennung Parallel-Tonarten zu bedienen. Diese zwo Paralleltonarten sind in Absicht auf den Grundton eine kleine Terz von einander unterschieden, wovon der oberste Ton die Prime der harten, und der unterste die Prime der weichen Tonart ist, z. E. die

übrigen weichen Tonarten sowohl in auf- als absteigender Linie hinzufüget. Z. E. man will wissen, im wie vielsten Grade die Tonarten H mol und G mol von C dur entfernet sind: Antwort: im dritten Grade, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

h	d	fis	3
e	g	h	2
a	c	e	1
C	E	G	
a	c	e	1
d	f	a	2
g	b	d	3

Wenn man wissen will, ob E mol oder D mol, die nach dieser Vorstellung, beyde im zweyten Grade von C dur entfernet sind, näher mit C dur verwandt ist: so ist zu merken, daß allhier eben wie vorhin die aufsteigende Linie den **Vorzug** hat, und daß folglich E mol näher, als D mol, mit C dur verwandt ist.

2) Daß man die **Moltonart** hinschreibt, ihre **harte Paralleltonart** unten und oben drüber setzet, und hernach die übrigen harten Tonarten Quintenweise, sowohl in auf- als absteigender Linie hinzufüget. Z. E. Man will wissen, im wievielsten Grade die Tonarten D dur und B dur von A mol entfernet sind? **Antwort**: im dritten Grade, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

d	fis	a	3
g	h	d	2
c	e	g	1
A	C	E	
c	e	g	1
f	a	c	2
b	d	f	3

Da vorhin bey der Frage, welche von zwoen Tonarten, die in gleichem Grade

die kleine Terz sey a — c. Hier enthält der Ton c die harte, und der Ton a die weiche Tonart. Diese beyde Tonarten sind, wie bekannt, die allerersten Tonarten, und folglich auch die beyden allerersten Paralleltonarten. Die eilf übrigen folgen in auf- und absteigender Linie Quintenweise nach, wie man im vorhergehenden §. 24. gesehen hat.

Grade von einer dritten entfernet sind, die vornehmste ist, die aufsteigende Linie den Vorzug entschied: so ist zu merken, daß der Vorzug allhier von der absteigenden Linie entschieden wird, und daß folglich die Tonart F dur näher als G dur mit A mol verwandt ist. Die Ursache, warum allhier die absteigende Linie, und dort die aufsteigende den Vorzug der Verwandtschaft entscheidet, ist etwas speculativisch, und in meinen Anmerkungen über des Herrn Sorgens G. B. im III. Capitel, 2ter Abschnitt, erkläret worden, wohin ich den Leser verweise. Da ich in dem Artikel von der Verwandtschaft zwoer Tonarten von zweyerley Geschlecht, von der in den gedachten Anmerkungen gebrauchten Methode, die Grade zu erklären, abgewichen bin: so will ich bemerken, daß die vorige Methode mehr theoretisch, und die gegenwärtige mehr practisch ist. Im Grunde lauft alles auf eines hinaus, wie vermittelst einer Erklärung dargethan werden kann. Es hänget von jedem Leser ab, sich meiner vorigen, oder jetzigen Methode zu bedienen.

§. 32.

Die Regel der **Einheit** erfordert, daß bey jedem Tonstücke ein einziger Ton und eine einzige Tonart zum Grunde geleget werde; und daß z. E. kein Stück in C dur anfange, und in D dur oder C mol endige. Die Regel der **Mannigfaltigkeit** erfordert, daß man den Hauptton und die Haupttonart, worinn das Tonstück gesetzet wird, mit Nebentönen und Nebentonarten abwechsele, und durch diese Verbindung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit etwas schönes hervorgebracht werde. Die Art der Führung eines Gesanges in Absicht auf die Einheit und Mannigfaltigkeit der Tonarten wird überhaupt mit dem Nahmen **Modulation** bezeichnet. Man bedienet sich aber desselben auch in besonderm Verstande, um weiter nichts als den Uebergang aus der Haupttonart eines Stückes in ihre Nebentonarten damit anzudeuten. Wir nehmen es allhier in diesem letztern Verstande, und bemerken dem zu Folge, daß jede Haupttonart, d. i. jede zum Grunde eines Tonstückes gelegte Tonart in fünf Nebentonarten ausweichen kann, wovon ihr nach der vorhin erklärten Methode, die Grade der Verwandtschaft zu zählen, drey im ersten, und zwo im zweyten Grade verwandt sind.

§. 33.

§. 33.

Die fünf Nebentonarten einer **harten Haupttonart** haben ihren Platz auf der Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte der Prime; und die fünf Nebentonarten einer **weichen Tonart** auf der Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime der Prime. Die Beschaffenheit der Nebentonarten in Absicht auf ihr Geschlecht, wird durch die Terz eines jeden Nebentons, nachdem nemlich der Notenplan des Hauptons selbige giebet, entschieden. Also gehet man z. E.

aus C dur
in D mol, E mol, F dur,
G dur, und A mol.
Hierunter sind die drey Tonarten G dur, A mol und F dur im ersten; die beyden in E mol und D mol aber im zweyten Grade mit C dur verwandt.

aus A mol
in C dur, D mol, E mol,
F dur und G dur.
Hierunter sind die drey Tonarten E mol, C dur und D mol im ersten; die beyden in F dur und G dur aber im zweyten Grade mit A mol verwandt.

Es ist zu merken, daß man nur in einem der jetzt erklärten fünf Nebentöne einer Haupttonart, und sonst in keinem einzigen andern Ton eine Cadenz anbringen kann. Accorde, die auf einen andern Ton und Tonart ihr Absehen haben, z. E. f a c es aus B dur; fis ais cis e aus H mol ꝛc. können nur zufälliger Weise im Vorbeygehen berühret werden.

§. 34.

In der galanten Schreibart ist es erlaubt, einen kurzen Rhytmus, bey welchem eine Durtonart zum Grunde liegt, bey der Wiederhohlung desselben auf eben denselben Stuffen, in eine Moltonart zu versetzen, worauf man in die Durharmonie wieder zurücke geht. Dieser Proceß findet aber im geringsten nicht umgekehrt Statt, wenn bey der zu wiederhohlenden Passage ein Moltonart zum Grunde liegt.

§. 35.

Die **enharmonischen Modulationen**, vermittelst welcher man die Natur eines Accords ändert, und z. E. durch die Veränderung der Zeichen den Satz gis h d f in as h d f, oder gis h d eis, u. s. w. verwandelt, und alsdenn aus dem A mol ins C mol, oder Fis mol übergehet, gehören in die fantastische und recitativische Schreibart. Diese Enharmonie ist auf so vielerley Art möglich, als Arten dissonirender Sätze vorhanden sind.

I. Abschnit.

Von der harmonischen Verbindung der Intervallen, oder von den Accorden.

§. 1.

Die Intervalle können auf zweyerley Art verbunden werden, übereinander, und hintereinander. Wenn ein Intervall mit dem andern über einander verbunden wird, so heißet dieses ein Accord oder Satz. Eine Reihe hinter einander verbundener Intervalle heißet eine **Melodie** oder ein einfacher Gesang; und eine Reihe zwoer oder mehrer verbundnen Melodien, oder eine Reihe auf einander folgender Accorde, heißet eine Harmonie, oder ein zusammengesetzter Gesang. Harmonie und Accord sind also wie ein Ganzes und ein Theil von einander eigentlich unterschieden, ob sie gleich öfters vermischet werden, und ein Wort für das andere gebraucht wird.

§. 2.

Man streitet, ob die Harmonie von der Melodie, oder diese von jener entstehe. Da zu einer Harmonie wenigstens zweyerley Melodien, eine höhere und eine tiefere, erfordert werden, und folglich jene nicht eher würklich da ist, bevor man diese hat: so entspringet in diesem Verstande allerdings die Harmonie von der Melodie. Dieser Meinung ist der Herr von **Mattheson**. Wenn man aber wieder betrachtet, daß keine einfache Melodie concipiret werden kann, die nicht auf eine gewisse zum Grunde liegende Harmonie ihr Absehen hätte: so gehet in diesem Verstande die Harmonie vor der Melodie vorher. Dieser Meynung ist der Herr **Rameau**. Meine Gedanken hierüber habe ich in meinen Anmerkungen über den Sorgischen G. B. im IV. Capitel Seite 64 = 69. zu Tage geleget.

§. 3.

§. 3.

Nach der Anzahl der über einander zusammengesetzten Töne, d. i. nach der Anzahl der verschiedenen Melodien, werden die **Stimmen** oder **Partien einer Composition** abgezählet, und die Sätze **zwey- drey- vier- fünf-** und **mehrstimmig** genennet. Aber so viele Reihen derselben man auch über einander verbinden kann: so können dennoch alle nur mögliche Harmonien im Grunde nicht mehr als entweder drey- oder vierstimmig seyn. Die übrigen Stimmen nemlich, welche die Anzahl der Töne dieser Harmonien überschreiten, entstehen **entweder** aus den schon vorhandenen Stimmen, wenn nemlich nach gewissen Regeln, bald diese bald jene Consonanz verdoppelt, und aus der Verknüpfung derselben hinter einander eine neue Stimme hervorgebracht wird; **oder** es werden zween einfache Accorde hin und wieder zusammengesetzet, wodurch zwar in der That an demjenigen Orte der Composition, wo solches geschicht, **die Anzahl der verschiedenen** Töne vermehret wird, der **Grund der Harmonie** aber, auf welchen sich die ganze Zusammensetzung bezieht, dennoch allezeit **vierstimmig bleibt.** Man erinnere sich allhier, daß der vierstimmige Satz von jeher für den vollkommensten gehalten worden, und daß man nicht mehr als vier Hauptstimmen hat, als den Baß, Tenor, Alt und Diskant.

§. 4.

Ein Accord, der den Grund der Existenz eines andern enthält, heißt ein **Stamm-** oder **Grundaccord.** Das unveränderliche Merkmahl eines Grundaccords ist der terzenweise Bau desselben, (*) und jeder andrer Accord, wo die Intervallen nicht terzenweise über einander verbunden sind, ist kein Grundaccord, sondern ein **umgekehrter** Accord. Da wir nicht mehr als zweyerley Arten von Intervallen, dem Geschlechte nach, haben, nemlich consonirende und dissonirende: so kann es dem Geschlechte nach nicht mehr als **zweyerley Arten von Grundaccorden** geben, nemlich **consonirende** und **dissonirende.**

§. 5.

Die Grundaccorde werden in Absicht auf die Beziehung der Accorde unter sich in **Grundaccorde vom ersten** und **zweyten Range** eingetheilet.

(*) Man sehe den V. Band, 2tes Stück meiner Beyträge rc. Seite 153-155.

1) **Grundaccorde vom ersten Range** sind, auf welche sich die Grundaccorde vom zweyten Range beziehen. Vermittelst selbiger werden alle nur mögliche harmonische Verbindungen innerhalb den Umfang der Octave zurücke geführet.
2) **Grundaccorde vom zweyten Range, oder uneigentliche Grundaccorde, oder Nebengrundaccorde** sind solche Accorde, die nicht in Absicht aufs Ganze, sondern nur in ihrer Art, nemlich in so fern sie sich umkehren lassen, Grundaccorde sind.

§. 6.

Wir haben nicht mehr als drey **Grundaccorde vom ersten Range**. Diese sind

1) der **consonirende harmonische Dreyklang**, bestehend aus Terz und Quinte, z. E. c e g, oder a c e.
2) der **dissonirende harmonische Dreyklang**, bestehend aus Terz und Quinte, z. E. h d f, oder c e gis; und
3) der **Accord der Septime**, bestehend aus Terz, Quinte und Septime, z. E. g h d f.

Die beyden ersten Grundaccorde von dieser Classe sind also dreystimmig, und der letzte ist vierstimmig, in vier Stuffen. Hingegen ist nur der erste consonirend, und die beyden letzten sind dissonirend. Alle drey Accorde entstehen durch das Uebersetzen der Intervallen, nemlich die Dreyklänge durch das Uebersetzen zwoer Terzen, und der Septimenaccord durch das Uebersetzen dreyer Terzen; oder durch die Hinzufügung einer Terz zum Dreyklange.

§. 7.

Die **Grundaccorde vom zweyten Range** sind

1) Der **Nonenaccord**, bestehend aus Terz, Quinte, Septime und None, welcher entsteht, wenn unter den Grundton eines Septimensatzes eine Terz gesetzet wird. Z. E. der Septimensatz sey gis h d f. Wenn der Ton e, welcher mit dem gis eine absteigende Terz formiret, unter das gis gesetzet wird: so entstehet der Nonenaccord E - gis h d f.
2) Der **Accord der Undecime** bestehend aus Quinte, Septime, None und Undecime, welcher entsteht wenn unter den Grundton eines Septimensatzes eine Quinte gesetzet wird. Z. E. der Septimensatz

sey

sey der vorige gis h d f. Wenn der Ton c unter gis gestellet wird: so entsteht der Undecimenaccord C - gis h d f.

3) Der Accord der Terzdecime, bestehend aus Septime, None, Undecime und Terzdecime, welcher entsteht, wenn unter den Grundton eines Septimensatzes eine Septime gestellet wird. Z. E. wenn unter den vorigen Septimensatz gis h d f ein a gesetzet wird: so entsteht der Terzdecimensatz A - gis h d f.

Alle drey Accorde sind fünfstimmig, und dissonirende Sätze, und entspringen durch das Untersetzen der Intervallen von dem Septimensatze, dessen Fortschreitung sie in Ansehung der characteristischen Intervallen ihrer Zusammensetzungen behalten, wie aus ihrer Vorbereitung und Auflösung zu ersehen ist. Durch characteristische Intervallen werden allhier die Nonen in den Nonenaccorden, die Undecimen in den Undecimensätzen, und die Terzdecimen in den Terzdecimensätzen verstanden. Diese drey Accorde werden sonsten unterschobne Accorde genennet, und zwar deßwegen, weil ihr Grundton, in Absicht aufs Ganze betrachtet, ein unterschobner und uneigentlicher Grundton ist, welcher weggethan werden muß, wenn man die eigentliche und wahre Grundharmonie, worauf sie ihr Absehen haben, und an deren Stelle sie stehen, entwickeln will. Ich habe diese Materie im zweyten und dritten Stücke, des Vten Bandes der Beyträge rc. in dem Artikel: Untersuchung der Sorgischen Lehre von den Dissonanzen, ausführlich abgehandelt, wohin ich den Leser verweise. Man kann auch hierüber des Herrn C. P. E. Bachs zweyten Theil vom Versuche das Clavier zu spielen, Cap. XXIV. vom Orgelpunct, nachlesen. Da das Wort Grundaccord öfters mit einem umgekehrten Accord, und das Wort Grundbaß sowohl mit jedem schlechten als bezifferten Basse vermenget zu werden pfleget: so ist es nöthig, da wo eine Zweydeutigkeit zu besorgen ist, die Grundaccorde und den Grundbaß, wovon hier die Rede ist, etwas näher zu bestimmen. Man kann alsdenn die Grundaccorde die Stammgrundaccorde, und den Grundbaß den Stammgrundbaß nennen.

§. 8.

Die Grundaccorde vom ersten Range werden, in Absicht auf die vom zweyten, einfache, und die vom zweyten Range alsdenn zusam-

mengesetzte Accorde genennet. In diesem Verstande besteht der Nonensatz e gis h d f aus den zween Septimenaccorden gis h d f, und e gis h d. Es wird dieses zum Verständniß des obigen §. 3. hinlänglich seyn.

§. 9.

Wenn wir keine dissonirende Dreyklänge hätten, so könnte man annehmen, daß die Septime die **Mutter** aller dissonirenden Sätze wäre. So aber ist die Septime nur die Mutter von den innerhalb der Octave enthaltenen vierstuffigen dissonirenden Sätzen; und außerhalb der Octave verwandelt sie sich durch das Untersetzen einer Terz, Quinte oder Septime, entweder in eine None, Undecime, oder Terzdecime, um die hiernach benennten Accorde zu produciren. Da alle nur mögliche Accorde innerhalb der Octave ihren Grund haben müssen, sie mögen sich sonsten so weit ausdehnen als sie wollen: so ist leichte einzusehen, daß kein andrer Nonen- Undecimen- oder Terzdecimenaccord concipiret werden kann, als ein solcher, dessen Grundton ein unterschobner Ton seyn muß. Dieses ist die Klippe, woran der Verstand des Herrn Sorge gescheitert hat. Er denket diesem Umstand schon über Jahr und Tag nach, und kann ihn nicht begreiffen. Wann wird es in diesem Kopfe einmahl lichte werden?

§. 10.

Man stoße sich nicht daran, daß man den Undecimen- und Terzdecimenaccord in der Praxi unter andern Benennungen ausübet, und Quarte und Undecime, und Sexte und Terzdecime vermischet, obgleich sonsten zwischen der Secunde und None ein Unterschied gemachet wird. Es ist der Generalbaß daran Schuld, in welchen wir der Bequemlichkeit wegen nicht doppelte Ziffern aufnehmen wollen; und wowider ich sonsten auch nichts einzuwenden habe. Wir könnten aber, da wir heutiges Tages so viele neue Zeichen für den Generalbaß erdenken, auch mit Beybehaltung der einfachen Zahlen, ein leichtes Zeichen erfinden, um die Undecime von der Quarte, und die Terzdecime von der Sexte zu unterscheiden. Man brauchte z. E. die 4 oder 6, wenn sie für 11 oder 13 stehen, nur in zween Halbzirkel einzuschließen.

§. 11.

Die Umkehrungen der Grundaccorde vom ersten Range werden, wenn regelmäßig damit umgegangen wird, alle zugelassen, überhaupt gespro-

sprochen. Unter den Umkehrungen der Grundaccorde vom zweyten Range, haben einige das Bürggerrecht überall erworben. Andere sind problematisch, und werden nur in Orgelpuncten zugelassen; und verschiedene andere taugen zu nichts anderm als zum Wegwerfen. Ich werde von den problematischen und verwerflichen Accorden besonders handeln, wenn ich zuförderst die überall gebräuchlichen Sätze werde dargeleget haben.

§. 12.

Einen Accord umkehren heißt in der Praxi, den Baßton eines Accords mit einem andern Ton aus seinem Umfange verwechseln, und in den Baß stellen. Z. E. der Accord sey der Septimensatz g h d f. Wenn hieraus h d f g, oder d f g h, oder f g h d gemacht wird: so saget man, daß man den Accord g h d f umgekehret hat.

§. 13.

Wenn über einem aushaltenden Ton, welcher entweder die Prime oder die Dominante einer Tonart ist, allerhand vermischte, gewöhnliche und ungewöhnliche Sätze angebracht werden, so nennet man dieses Verfahren einen Orgelpunct. Diesen aushaltenden Ton hat gewöhnlicher Weise der Baß. Wird derselbe einer andern Stimme gegeben, z. E. dem Diskant, Alt oder Tenor, so heißet er ein versetzter oder umgekehrter Orgelpunct. Im Generalbasse wird der Orgelpunct insgemein mit Tasto solo bezeichnet, welches andeutet, daß der Accompagnist nichts als die Baßnote anschlagen soll, ohne Accorde darüber zu machen.

I. Absatz.

Vom consonirenden harmonischen Dreyklang und dessen Umkehrungen.

§. 14.

Der consonirende harmonische Dreyklang ist zweyerley, hart oder weich; oder besser gesprochen groß oder klein. Der Unterscheid zwischen beyden wird durch die Terz bestimmet, welche in dem harten groß, und in dem weichen klein ist. Die Quinte ist in beyden vollkommen. Es bestehet also

1) der

1) der harte Dreyklang aus der großen Terz und vollkommnen Quinte, z. E. c e g. Tab. II. fig. 19.

2) und der weiche Dreyklang aus der kleinen Terz und vollkommnen Quinte, z. E. a c e. fig. 20.

§. 15.

Im vierstimmigen Accompagnement wird aus Gründen, die aus der Ordnung der Zeugung der Intervallen fließen, vorzüglich die Prime oder der Grundton des Dreyklangs; seltner die Quinte, und am seltensten die Terz, mit der Octave verdoppelt. In Ansehung der Terz, so verträgt die kleine überall die Verdoppelung eher, als die große, welche letztere besonders, wenn sie zufällig ist, nicht mit der Octave, obwohl auf dem Claviere mit dem Einklange, verdoppelt werden kann. Die Ursache, warum die kleine Terz eher als die große der Verdoppelung fähig ist, lieget in der Sympathie der Töne, wovon man theils meine Anmerkungen über Herrn Sorgens General-Baß, theils die Dalembertische Anleitung zur musikalischen Setzkunst nachlesen kann. Wegen der seltnern Arten von Verdoppelung ist annoch zu merken, daß solche in der Composition hauptsächlich, allezeit eher in Arsi als Thesi, und nach Proportion in den Tactgliedern ihren Platz haben. Uebrigens ist bey allem diesen auf die Umstände zu sehen, welche bald diese, bald jene Verdoppelung nöthiger machen. Diese Umstände hängen von der Lage der Stimmen, und von den Regeln der harmonischen und melodischen Fortschreitung der Intervallen ab.

§. 16.

Der consonirende harmonische Dreyklang wird im Generalbasse entweder gar nicht, oder mit einem seiner Intervallen, oder mit mehrern, oder mit einem Versetzungszeichen, doch insgemein nicht eher beziffert, als bis entweder die Auflösung einer Dissonanz, oder ein vorhergehender oder nachfolgender andrer Accord auf eben derselben Note, oder die Veränderung der Modulation, oder andere Umstände mehr, die Bezifferung nöthig machen. Seit einiger Zeit ist es Mode geworden bey einer Tirade von Baßnoten, wozu der Componist nichts als bloße Terzen verlanget, solches mit der über oder unter jeder Note wiederhohlten Ziffer 3 anzuzeigen; und wenn derselbe in gewissen Passagen, z. E. bey gewissen Arten von Nachahmungen, kein besonders Accompagnement mit der rechten Hand,

Hand, sondern die bloße Verdoppelung der Baßnote mit der Octave verlanget, solches mit der über oder unter jeder Baßnote wiederhohlten Ziffer 8 zu bezeichnen.

§. 17.

Wenn man den consonirenden harmonischen Dreyklang umkehret, so entspringet

1) ein Sextenaccord, wenn die Terz des Dreyklangs in den Baß gestellet wird. Er besteht aus Terz und Sexte, z. E. e g c, aus c e g; Tab. II. fig. 24. (a) oder c e a aus a c e.

2) ein Sextquartenaccord, wenn die Quinte des Dreyklangs in den Baß gestellet wird. Er besteht aus Sexte und Quarte, z. E. g c e aus c e g; Tab. II. fig. 24. (b) oder e a c aus a c e.

§. 18.

Wegen des Sextenaccords ist zu merken,

a) daß in selbigem vorzüglich die Terz und Sexte, Tab. I. fig. 28. 49 50. seltner aber der Grundton mit der Octave verdoppelt wird, fig. 29. wenn er vierstimmig ausgeübet werden soll. Doch ist bey allem diesen auf die Umstände zu sehen. So kann z. E. die Vorbereitung oder Auflösung einer Dissonanz, oder die Beschaffenheit einer andern harmonischen Fortschreitung schlechterdings die Octave nothwendig machen. Wenn viele Sexten hintereinander vorkommen, so wird wechselsweise mit der Terz, Sexte, oder Octave verdoppelt, wenn man nicht dreystimmig accompagniren will. Tab. I. fig. 45. und 51. (a) und (b).

b) Daß der Sextenaccord mit der Ziffer 6 allein bezeichnet, und nicht eher eine 3 oder 8 hinzugefüget wird, als wenn es die Fortschreitung der Accorde erfordert. Wenn sich die Modulation verändert, so wird der 6 oder 3, oder beyden Ziffern zugleich, ein Versetzungszeichen angehänget, nachdem es die Umstände erfordern.

c) Wenn in der galanten Schreibart die Terz wegbleiben, und nichts als die Octave und Sexte genommen werden soll: so wird solches zwar insgemein mit den Ziffern 8 und 6 angedeutet. Da aber öfters zweydeutige Fälle vorkommen: so ist es nöthig, ein Unterscheidungszeichen zu erfinden, um den Fall, in welchem der Sexten-

accord mit nichts, als mit der Octave und Sexte dreystimmig ausgeübet werden soll, kennbar zu machen. Herr Bach räth zu dem telemannischen Halbzirkel, welches Zeichen ohne Zweifel das kürzeste und geschickteste ist, z. E.

```
g   c   h
e   a   g  cet.
C   C   C
    ⌒
    8   7
    6   5
```

§. 19.

Wegen des Sextquartenaccords ist zu merken:

a) Daß der Sextquartenaccord mit 6 und 4 bezeichnet, und den Ziffern, wenn es nöthig ist, ein Versetzungszeichen hinzugefüget wird.

b) Daß, um ihn vierstimmig auszuüben, der Grundton mit der Octave verdoppelt werden muß, ausgenommen wenn der Sextquartenaccord zu weiter nichts, als zur Aufhaltung des folgenden Accords gebraucht wird; in welchem Falle, wenn das Accompagnement vierstimmig, und nicht dreystimmig seyn soll, anstatt des Grundtons, die Sexte verdoppelt, und dieses Verfahren nach dem Rathe des Herrn Bach mit einem umgekehrten lateinischen Vau vorgestellet wird, z. E.

```
      Λ
      6   5♮
      4   3
C  |  H
```

c) Im galanten Styl kömmt öfters nach dem dreystimmigen Satze 8 und 6, bey heraufgehendem Basse, die Signatur 6 und 4 im Wechselgange vor. Hier bleibt das Accompagnement dreystimmig, als:

```
a | g  f  —  e
f | e  d  —  c
f | g  a  h  c
```

d) Die Quarte im Sextquartenaccord ist eine unvollkommene Dissonanz, die zwar mehr Freyheit hat, als eine vollkommne Dissonanz, aber

aber nichtsdesto weniger aufgelöset werden muß. Dieses geschicht, wenn sie in der Stimme, worinnen sie vorkömmt, einen Grad unter sich geht. Im galanten Styl kann sie frey angeschlagen werden, aber nicht in der gearbeiteten Schreibart, wo das oberste Ende vorher liegen muß. Indessen ist es auch in dieser letztern Schreibart bey Cadenzen erlaubt, nur das untere Ende vorhergehen zu lassen, und in Orgelpuncten ist es nicht anders möglich, als auf diese Art die Quarte zu gebrauchen. Doch ist das, was hier von den Cadenzen gesaget wird, nicht auf die Thesin, sondern bloß auf die Arsin zu appliciren, z. E.

h	c	|	c	h	|	c
g	g	|	g	g	|	g
d	e	|	d	d — f	|	e
G	G	|	G	G	|	C

In einem vielstimmigen galanten Satze kann die Quarte verdoppelt werden. Alsdenn geht das obere Ende der Quarte in einer Stimme einen Grad über sich, und in der andern einen Grad unter sich. Man kann nicht aus dem Sextquartenaccord in seinen Grunddreyklang gehen, wenn nicht die Harmonie entweder mit dem Dreyklange, oder mit dem Sextenaccorde angehoben hat. Also ist

folgendes Exempel falsch,

h	|	c	c
g	|	g	g
d	|	e	e
G	|	G	C
$\frac{1}{4}$		$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$

und folgendes gut.

g	—	g	—
e	—	e	—
c	—	c	—
c	e	g	e
$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$

§. 20.

So wie sich ein Grundaccord gegen die von ihm vermittelst der Verkehrung abstammenden Sätze verhält: so verhalten sich diese letztern, nach der Ordnung ihrer Entstehung unter sich. Der Grundaccord ist vollkommner, als die von ihm abstammenden Sätze; und die erste Umkehrung eines Grundaccords ist vollkommner, als die zweyte. Mehrers findet man über diese Materie in meinen Beyträgen, V. Band, 2. St. Seite 155, 156.

§. 21.

Wenn der Dreyklang, durch die Verdoppelung des Grundtons mit dem Einklange oder Octave vierstimmig gemachet wird: so kann er, nebst den vermittelst der Umkehrung von ihm abstammenden Sätzen, auf sechserley Art gegen den Baß versetzet werden. Der Satz sey z. E. c e g c.

verdopp. Dreyklang.			Sextenaccorde.			Sextquartenaccorde.		
8 c	3 e	5 g	6 c	8 e	3 g	4 c	6 e	8 g
5 g	8 c	3 e	3 g	6 c	8 e	8 g	4 c	6 e
3 e	5 g	8 c	8 e	3 g	6 c	6 e	8 g	4 c
C	C	C	E	E	E	G	G	G

Hier steht einmahl die Octave, einmahl die Terz, und einmahl die Quinte oben.

Bald ist die Sexte, bald die Octave, und bald die Terz oben.

Das erste mahl ist die Quarte, das zweyte mahl die Sexte, und das dritte mahl die Octave oben.

Man sehe Tab. I. fig. 25. 26. 27. 30.

Die drey vorhergehenden Versetzungen werden die engen Versetzungen genennet, weil die drey obersten Stimmen ganz dichte bey einander liegen, ohne daß eine Lücke dazwischen ist, d. i. ohne daß ein einziges Intervall von denen zum Satze gehörigen dazwischen Statt findet. Die itzo folgende drey letztern Versetzungen werden die weiten oder zerstreuten genennet, weil von einem Intervalle zum andern eine Lücke ist.

3 e	5 g	8 c	8 e	3 g	6 c	6 e	8 g	4 c
5 g	8 c	3 e	3 g	6 c	8 e	8 g	4 c	6 e
8 c	3 e	5 g	6 c	8 e	3 g	4 c	6 e	8 g
C	C	C	E	E	E	G	G	G

Die drey engen Versetzungen gehören für das gewöhnliche Clavieraccompagnement, in welchem die linke Hand den Baß, und die rechte die Accorde nimmt. Das getheilte Accompagnement bedient sich der weiten oder zerstreuten Versetzungen, alles a potiori verstanden; denn auch im gewöhnlichen Accompagnement können zerstreute, und im getheilten enge Versetzungen vorkommen, so wie es die Umstände mit sich bringen.

§. 22.

§. 22.

Wo ein jeder harmonische Dreyklang, nemlich sowohl der harte als der weiche, in einem Tone seinen Sitz hat, ist aus dem Artikel von der Modulation, die oben gelehret ist, leicht zu entscheiden; und braucht es also keiner weitern Erklärung hierüber.

II. Absatz.

Vom ungemischten dissonirenden harmonischen Dreyklang, und dessen Umkehrungen.

§. 23.

Der dissonirende harmonische Dreyklang heißt ungemischt, wenn er, so wie der consonirende, in einer Tonart allein, und nicht in mehrern seinen Grund hat, und ist zweyerley, als:

1) Der weiche oder kleine verminderte Dreyklang, insgemein schlechtweg der verminderte Dreyklang genennet. Er besteht aus der kleinen Terz und verminderten Quinte, z. E. h d f. Tab. II. fig. 21. (a)

2) Der harte oder übermäßige Dreyklang, insgemein schlechtweg der übermäßige oder vergrößerte Dreyklang genennet. Er besteht aus der großen Terz und übermäßigen Quinte, z. E. c e gis. fig. 23. 27.

§. 24.

Ein jeder Accord bringet durch seine Umkehrung einen Sexten- und Sextquartenaccord hervor. Man sehe Tab. II. fig. 25. (a) (b). und fig. 27. (a) und (b).

§. 25.

Wegen des weichen verminderten Dreyklanges ist zu merken,

a) daß er in der harten Tonart auf der siebenten Stuffe der Tonart, z. E. auf h in c dur; und in der weichen auf der zweyten, und auf der um einen chromatischen halben Ton erhöhten sechsten und siebenten Stuffe, z. E. in A mol, auf h, fis und gis seinen Sitz hat.

 b) Daß

b) Daß er im Generalbaß mit einer bloßen 5, oder nach Beschaffenheit der Umstände, mit einer 3 oder 8 dabey, denen, wenn es nöthig ist, die erforderlichen Versetzungszeichen hinzugefüget werden, bezeichnet wird. Vielmahl ist die Bezeichnung gar nicht nöthig. Wenn eine bloße 5 über den Baßton gesetzet wird, so kann der telemannische Halbzirkel, mehrerer Deutlichkeit wegen, mit zu Hülfe genommen werden.

c) Die verminderte Quinte ist ihrer Natur nach eine Dissonanz, und zwar eine solche, deren oberster Terminus vorbereitet, und hernach einen Grad unter sich aufgelöset zu werden verlanget. (*) Die Cerimonie der Vorbereitung fällt nun zwar sehr oft in der galanten Schreibart weg. Indessen verlanget diese dennoch ebenfals die Auflösung, gewisse Fälle ausgenommen, die durch das Ansehen berühmter Componisten gerechtfertigt werden, wovon man Tab. II. fig. 21. (b) und (c) ein paar Exempel findet. Es ist allhier, wie der Augenschein giebet, von der verminderten Quinte, welche die Sexte bey sich hat, gar nicht die Rede, indem sie nicht in dieses Capitel gehöret, sondern von der Quinte im verminderten Dreyklange.

d) Das vornehmste Intervall, welches in diesem Accorde verdoppelt werden kann, ist, wenn man die Wahl hat, die kleine Terz, aus der Ursache, weil sie mit keiner Note weder über noch unter sich dissoniret. Hernach kommt erst die Verdoppelung des Grundtons mit der Octave, welche jedoch nur auf der siebenten Stuffe einer harten Tonart, und der zweyten einer weichen, wenn auf selbigen der verminderte Dreyklang gemacht werden soll; nicht aber auf der um einen chromatischen halben Ton erhöhten sechsten und siebenten Stufe der weichen Tonart Platz hat, als woselbst die Verdoppelung mit der Terz hingehöret. Auch im dreystimmigen Accompagnement bleibt die Octave weg.

e) In dem von dem verminderten Dreyklange abstammenden Sextenaccorde, der wie ein andrer Sextenaccord mit einer 6 mit oder ohne hinzugefügte Versetzungszeichen beziffert wird, wird im vierstimmi-

(*) Eine Dissonanz wird **vorbereitet**, wenn ihr dissonirendes Ende in dem vorhergehenden Accorde als Consonanz vorhergehet; und **aufgelöset**, wenn sich eben dieses Ende nach geschehenem Anschlage, als Dissonanz, in dem folgenden Accorde einen Grad unter oder über sich fortbeweget, und in eine Consonanz verwandelt.

stimmigen Satze, **nicht** die **Sexte**, sondern entweder die **Prime** oder die **kleine Terz**, mit der Octave verdoppelt, z. E. in d f h, aus dem Accorde h d f. Die **Terz** in diesem Accorde verlanget, so wie die verminderte Quinte des Stammaccords, in dem folgenden Satze herunter zu gehen. Tab. II. fig. 21. (f)
Indessen hat sie nicht allein in gewissen Fällen ebenfals die Erlaubniß, so wie ihre Stammquinte, über sich zu gehen, z. E. bey der vorhin angeführten fig. 21. bey (d) (e); sondern sie ist, wenn sie verdoppelt wird, nothwendig in einer Stimme gezwungen es zu thun, z. E.

f	e	
h	c	Tab. III. fig. 1.
f	g	
d	c	

f) In dem vom verminderten Dreyklange abstammenden Sextquartenaccord, der wie ein andrer Sextquartenaccord mit 6 und 4, und den nöthigen Versetzungszeichen, wenn sie erfordert werden, beziffert wird, sind die der Verdoppelung mit der Octave fähigen Intervalle im vierstimmigen Satze, die **Sexte** und die **Prime**. Der Gebrauch dieses Accordes erstrecket sich nicht viel weiter als z. E. auf folgende Consecutionen bey No. 1. 2. 3 und 4. Bey No. 4. steht er auf eine sehr irreguläre Art, die niemals gerechtfertiget werden kann, wenn sie gleich in der galanten Schreibart, öfters bis zum Eckel gebraucht wird, anstatt des Sextquartenaccordes mit der reinen Quarte.

No. 1.

3/4	d	d	d	e
	h	h	a	gis
	G	F	F	E

No. 2.

3/4	e	d	c	d	c	h	‖
	c	h	a	h	a	gis	‖
	C	F	—	H	E	—	‖

No. 3.

a	h	cis	d	‖	
e	f	g	a	‖	
cis	d	e	f	‖	
G	F	E	D	‖	

No. 4.

g	f	e	f	d	
e	d	cis	d	h	cet.
G	G———				

No. 2. kann vierstimmig gemacht werden. Ist aber besser drey- als vierstimmig.

Man duplirt bey No. 4. den Baß, wenn man vier Stimmen haben will.

Wegen

Wegen der übermäßigen Quarte ist zu merken, daß es sich mit selbiger umgekehrt, wie mit der verminderten Quinte, verhält. Bey der verminderten Quinte, z. E. in h - f ist der obere Terminus f die Dissonanz; und bey der übermäßigen Quarte, z. E. in f - h ist der untere Terminus f die Dissonanz, die unter sich zu gehen verlanget. Wenn sich diese übermäßige Quarte gegen den Baß findet, welches allezeit in dem vorhergehenden Sextquartenaccord geschicht: so giebt man dem Basse, dem gesagten zu Folge, seine richtige Progreßion, mit und ohne Aufhaltung der Auflösung, nachdem es die Umstände geben. In dem galanten Orgelpunct allein, welches man bey No. 4. gesehen hat, wird in diesem Stücke eine Ausnahme gemacht. Wenn der Baßton durch die Octave verdoppelt wird, um eine vierte Stimme daraus zu formiren, wie bey No. 3. vorhin: so behält der Baß seine Fortschreitung; die daraus formirte vierte Stimme aber genießt eben derjenigen Freyheit, die das untere Ende eines Tritonus oder einer übermäßigen Quarte hat, wenn sich dieses Intervall zwischen zwoen Mittelstimmen findet, wie man bey (d) und (e) fig. 21. Tab. II. vom Sextenaccorde d f h, und in Ansehung des Sextquartenaccordes f h d bey No. 3. vorhin gesehen hat. Man merke, daß allhier so wenig von einem Tritonus, der die Secunde bey sich hat, die Rede ist, als oben von einer falschen Quinte mit der Sexte die Rede war.

g) Der weiche verminderte Dreyklang wird selten ohne Noth gebraucht. Man füget ihm insgemein die kleine Septime hinzu; in welcher Gestalt z. E. h d f a er alsdenn häufiger vorkömmt. Der von ihm abstammende Sextenaccord wird mehrmahlen als er selbst; der Sextquartenaccord aber am wenigsten gebraucht. Eine andere Bewandtniß hat es mit dem vom Septimenaccorde h d f a, und ähnlichen Sätzen abstammenden Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccorden, deren häufiger Gebrauch bekannt genug ist.

§. 26.

Ich komme auf den harten übermäßigen Dreyklang, in Ansehung wessen zu merken ist

a) daß er auf der Mediante einer Moltonart, z. E. auf c in A mol, seinen Sitz hat. Seine Signatur im Generalbasse ist entweder die

5 allein,

5 allein, mit dem dazu gehörigen Versetzungszeichen; oder eine solche 5 mit einer 3 darunter.

b) Um ihn vierstimmig zu gebrauchen, verdoppelt man die Terz.

c) Die übermäßige Quinte ist eine Dissonanz, die zwar im freyen Styl manchesmal unvorbereitet erscheinet. In der strengen Schreibart hingegen muß entweder ihr oberstes oder unterstes Ende vorhergehen. Zur Beförderung der Auflösung geht in dem ersten Falle das oberste Ende über sich, und in dem andern Falle das unterste Ende unter sich, z. E.

No. 1.			No. 2.			No. 3.				
gis	gis	a	e	e	e	a	gis	gis	g	
f	e	e	gis	gis	a	e	e	d	e	cet.
H	C	C	e	e	e	C	C	H	cis	
			E	C	C					

Bey diesen beyden Nummern wird das oberste Ende vorbereitet und aufgelöset. Hier könnte zur Noth statt der Terz, der Grundton mit der Octave verdoppelt werden. Allein die Wirkung ist gar zu leer für den vierstimmigen Satz.

Hier wird das unterste Ende vorbereitet und aufgelöset.

d) Man wird aus den vorgebrachten Exempeln gesehen haben, daß die übermäßige Quinte in Thesi angeschlagen, sie mag unten oder oben vorbereitet oder aufgelöset werden, zur Aufhaltung des darauf folgenden Sextenaccordes gebraucht wird. Außerdem kömmt sie auf folgende Art in der galanten Schreibart sehr oft im Durchgange vor, allwo sie in schmerzhaften und zärtlichen Ausdrücken anstatt der reinen Quinte steht, z. E.

2/4	e —		c
	c —		c
	g	gis	a
	c —		f

Tab. III. fig. 2.

e) In dem vom harten übermäßigen Dreyklange abstammenden Sex-

tenaccorde, der mit einer 6 und 3 und den nöthigen Versetzungszeichen bey der letzten Ziffer vorgestellet wird, wird am füglichsten der Grundton mit der Octave verdoppelt, wenn er vierstimmig ausgeübet werden soll. Selbiger wird in Thesi als eine ordentliche Dissonanz, wo entweder die Terz oder Sexte vorhergehen muß, gebraucht. Die Auflösung geschicht nach Beschaffenheit der Umstände entweder mit der Terz, die über sich, oder mit der Sexte, die unter sich geht. Außerdem findet dieser Accord im Durchgange statt. Man sehe folgende Exempel.

No. 1.				No. 2.					No. 3.		
e	c	c	c	c	—	h	—	e	e	c
gis	gis	a	a	gis	a	a	gis	c	c	c
E	E	F	e	e	c	f	e	g	gis	a
			A	E	F	D	E	E	—	F

Eine in der galanten Schreibart sehr bekannte Nachahmung, wo dieser Sextenaccord nebst seinem Zeugesatze, dem großen übermäßigen Dreyklang, oftermahls in Stücken paradirt, wo sich beyde Sätze im geringsten nicht hinschicken, ist die folgende:

g	gis	a	—	—	ais	h	—	—	h	
c	—	c	cis	d	—	d	dis	e	—	cet.
E	—	f	—	Fis	—	G	—	Gis	—	

Im Accompagnement übergeht man die durch die Einschiebung der kleinen chromatischen halben Töne geschehende Veränderung des consonirenden Dreyklangs und consonirenden Sextenaccordes, und lässet die Hauptstimmen alleine unter sich heulen. Man schläget zu dem Ende nur zu jedem consonirenden Dreyklange und consonirenden Sextenaccorde mit der rechten Hand an.

f) In dem vom übermäßigen Dreyklange abstammenden Sextquartenaccord, der durch eine 6 und 4 beziffert wird, verdoppelt man die Sexte im vierstimmigen Satze. Die verminderte Quarte in selbigem muß wenigstens vorhergehen, wenn der Accord nicht bey schon liegendem Basse gemachet wird. In dem ersten Falle der in Thesi vorkömmt, gehet die verminderte Quarte einen Grad unter

sich, als bey No. 1. Der andere Fall gehöret zum Gebrauche dieses Accords im Durchgange. No. 2.

	No. 1.		No. 2.	
$\frac{3}{4}$ e	e d c	$\frac{3}{4}$ d	d e f	f e
c	c h a cet.	h	h c d	d c cet.
A	Gis — A	A	Gis —	A

g) Beyde, der verminderte Dreyklang, und der vergrößerte, sind leere Accorde, die als bloße **Neben- Mittels- oder Verbindungs-Dreyklänge** ihren Platz in der Harmonie behaupten, und in Ansehung welcher die beyden consonirenden Triades als Hauptdreyklänge angesehen werden können. Man pfleget sie sonsten **uneigentliche**, und die beyden consonirenden **eigentliche Dreyklänge** zu nennen. Die vielfachen Benennungen eben desselben Dinges in der Musik sind unfehlbare Zeugnisse, daß man wegen der wahren Benennung noch nicht so ganz übereinkommen kann.

III. Absatz.

Vom gemischten dissonirenden harmonischen Dreyklange, und dessen Umkehrungen; ingleichen vom dissonirenden Vierklange.

§. 27.

Wir kommen allhier auf Sätze, die nur entweder in der Umkehrung oder vermittelst der Hinzufügung einer neuen Dissonanz, außerdem aber nicht ausgeübet werden. Ich nenne ihre Stammaccorde **gemischte Dreyklänge**, weil sie **nicht in einer Tonart allein, sondern in mehrern** ihren Grund haben. Wir werden sie so fort sehen, wenn ich noch einmahl werde recapituliret haben, daß in einer ganzen großen und ihrer kleinen Paralleltonart, z. E. in C dur und in A mol nicht mehr als viererley Arten von Dreyklängen, nemlich die beyden consonirenden, und die beyden ungemischten dissonirenden, anzutreffen sind. Die harte Tonart z. E. C dur enthält nur sogar drey, als den harten, wei-

chen und verminderten Dreyklang. Die weiche Tonart hingegen, z. E. A mol schließet alle vier in sich, nemlich den harten, weichen, verminderten und übermäßigen. Die gemischten Dreyklänge entwickeln sich, wenn die Tonleitern der fünf Nebentöne, in welche, nach den Gesetzen der Modulation, ein Hauptton ausweichen kann, mit der Tonleiter des Hapttons verbunden werden. Der Hauptton sey C dur (*). Wenn nun seine Nebentöne G und F dur, und A, E, und D mol sind: so stellet sich für den Umfang von C dur und seinen angeführten fünf Nebentönen folgende uns schon bekannte diatonisch-chromatische Tonleiter dar: c cis d dis e f fis g gis a b h | c. Wenn meinem unheiligen Auge in die versteckten Schätze der Natur ein kühner Blick erlaubet ist, so liegen in dieser Tonleiter annoch folgende sechs gemischte Dreyklänge verborgen, als

1) der **harte verminderte Dreyklang**; z. E. h dis f, Tab. II. fig. 22. der allhier aus der Vermischung der Tonart A mol und E mol entsteht. Dieser Accord kommt so wenig als der von ihm abstammende Sexten- und Sextquartenaccord Tab. II. fig. 26. (a) und (b) in der Praxi vor. Wenn aber die kleine Septime mit ihm verbunden wird, (ein Umstand, den ich aus der Septimenlehre anticipiren muß) und man diesen Septimenaccord umkehret, Tab. II. fig. 29. (a) (b) (c) (d): so stellet sich ein **Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte** dar, fig. 29. (c) und fig. 14. der in der Praxi gebräuchlich ist. Wie viele unnütze Accorde haben wir hier kennen lernen müssen, um einen ziemlich gebräuchlichen herauszuziehen! Freylich hätte man sich diese Mühe ersparen können, wenn man ohne selbige von diesem Accorde eine vernünftige Kenntniß hätte haben können.

2) Der **zweyfach verminderte Dreyklang**, z. E. dis f a. Er hat seine Entstehung mit dem vorigen gemein. Dieser Accord kommt an sich so wenig, als der von ihm abstammende Sextquartenaccord a dis f in der ordentlichen Praxi vor. Hingegen entspringet erstlich ein **übermäßiger Sextenaccord** f a dis von ihm, der desto bekannter ist. Es wird in selbigem die Terz ~~mit der Octave~~ verdop-

(*) Wenn man A mol zum Hauptton annimmt: so sind bekanntermaßen seine Nebentöne E und D mol; und C, F und G dur. Es kommen alsdenn eben diejenigen zwölf Töne, die aus C dur und seinen fünf Nebentönen kommen.

doppelt, wenn er vierstimmig ausgeübet wird. Die übermäßige Sexte löset sich einen Grad über sich auf. Wenn hernach die verminderte Septime mit dem zweyfach verminderten Dreyklange verbunden wird, z. E. dis f a c, so giebt die erste Umkehrung desselben den schönen **Sextquintensatz**, **worinnen die Sexte übermäßig ist**, allhier f a c dis. Belohnete es sich nicht der Mühe, den Ursprung dieses in der galanten Schreibart so gebräuchlichen Satzes ausführlich zu zeigen? Man erlaube mir, daß ich dem Schüler des Generalbasses den mechanischen Zusammenhang der Sätze vernünftig begreiflich zu machen suche, ehe ich ihm hundert tausend Sachen vom Geschmack, der sich alle Tage beynahe verändert, und der in Welt so verschieden ist, als Köpfe sind, vorrede.

Obgleich alle drey Sätze der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte, der übermäßige Sextenaccord, und der Sextquintenaccord mit der übermäßigen Sexte, aus zwoen um eine Quinte von einander differirenden weichen Tonarten, allhier A mol und E mol entspringen, und also so gut zu der einen als andern Tonart gehören: so werden sie doch nur ordentlicher Weise in der untersten von diesen beyden Tonarten, allhier A mol, und zwar daselbst **auf der sechsten Stuffe**, gebrauchet. Sie finden in Thesi und Arsi Statt.

3) **Der aus der übermäßigen Terz und reinen Quinte bestehende Dreyklang**, z. E. b dis f, ingleichen

4) **der aus der übermäßigen Terz und übermäßigen Quinte bestehende Dreyklang**, z. E. b dis fis.

Ich bin nicht separatistisch genug, an dem einen oder andern dieser Sätze Vergnügen zu finden. Weil aber nicht allein in verschiedenen Anleitungen zum Generalbaß einer **verminderten Sexte** gedacht wird, sondern gewisse galante Setzer heutiger Zeit dieses Intervall wirklich gebrauchen: so ist es ohne Zweifel nicht so gar abgeschmackt, diejenigen **unnützen Stammaccorde**, aus deren Umkehrung die Harmonien der verminderten Sexte herkommen, zu entwickeln. Man merke also, daß von dem ersten dieser Stammaccorde folgender **Sextenaccord**, worinnen sowohl die Terz als die Sexte vermindert ist, nemlich dis f b; und von dem andern ein **Sextenaccord**, worinnen nur die Sexte allein vermindert und die Terz klein ist, nemlich, dis fis b, herkömmt. Der erste von diesen

beyden verminderten Sextenaccorden ist, nach meinem Gefühle der erträglichste, nemlich der, dessen Tractament man bey folgender No. 1. findet. Von dem andern sehe man No. 2.

No. 1.

b	b	a	gis
f	f	—	e
d	dis	—	e

No. 2.

b	b	a	gis
f	fis	—	e
d	dis	—	e

(Man lege ja nicht auf die vorgebrachten Accorde einen andächtigen harmonischen Fluch. Ich bin im Stande böse zu werden, und zehnmahl ärgere Accorde zum Vorschein zu bringen. — Doch ich werde wohl ohne das damit heraus müssen, mit den Accorden der verminderten und der sogenannten übermäßigen Octave. Jedoch nicht eher als mich die Ordnung dahin bringen wird.)

Einige curiöse Personen haben versucht, die Künstley der harmonischen Verbindungen weiter zu treiben, und z. E. den beyden angeführten verminderten Sextenaccorden eine verminderte Septime hinzufügen, um sie vierstimmig zu machen, als:

No. 1.

b	b	a	gis
f	f	f	e
d	c	c	h
D	Dis	Dis	E

No. 2.

b	b	a	gis
f	fis	fis	e
d	c	c	h
D	Dis	Dis	E

Weil ich aber nicht allein die Stammaccorde dieser Sätze, sondern auch alles, was nur damit harmonisch verbunden werden kann, für mein Handbuch als ein hors d'œuvre ansehe: so will ich ihren Ursprung von dem Stammaccorde an aus einem andern Gesichtspuncte betrachten, als die ordentlichen Sätze betrachtet werden können. Ich bemerke also, daß alle diese harmonische Verbindungen, die man fantastische nennen kann, aus einer im Notenplane nicht angezeigten Verwechselung des Geschlechts, und also aus dem Gesetze der enharmonischen Modulation erkläret werden können. Dieses Gesetz ist, daß man, um die Natur und Eigenschaft eines Satzes zu verändern, ein oder ein paar Intervallen aus selbigem mit Hülfe der Viertheilstöne dergestalt verändern muß, daß die vorige Progreßion dieser Intervallen dadurch gänzlich aufgeho-

gehoben, und eine ganz entgegengesetzte eingeführet wird. Folgende Vorstellung wird meinen Sinn deutlich machen.

b	b a	gis		b	b a	gis
f	f f	e	anstatt	f	f f	e
d	dis dis	e		d	es — dis dis	e

Man applicire dieses auf die übrigen Sätze.

5) **Der weiche übermäßige Dreyklang**, z. E. g b dis. Mit eben dem Glaubensauge, als ich die beyden vorhergehenden Dreyklänge bey 3) und 4) betrachtet habe, betrachte ich auch diesen. Weil ich aber die vorigen beyde nur wegen der verminderten Sexte, und nicht wegen der **übermäßigen Terz** angeführet habe; dieses letztere Intervall aber, um der verminderten Sexte einige Gesellschaft zu verschaffen, in meiner Intervallenliste oben aufgeführet worden ist: so muß ich nothwendig Ehren halber zeigen, auf was für eine Art sich dieses **verteufelte** Intervall zur Noth in der Harmonie gebrauchen lässet. Denn die Art, wie es bey den vorhergehenden beyden Dreyklängen vorkömmt, ist, nach meinem Gefühle etwas gezwungener, als wie es allhier vorkommen wird. Dort ist nemlich die übermäßige Terz **gegen den Baß** vorhanden. Hier aber erscheinet dieses Intervall nur **in den Mittelstimmen**, zwischen der Ober- und Mittelstimme, wie man bey No. 1. siehet. Wenn man die beyden höchsten Stimmen verwechselt, wie bey No. 2. so findet man das Intervall der **verminderten Sexte** in den Mittelstimmen.

	No. 1.		No. 2.
d	dis — e	b	b a gis
b	b a gis	d	dis — e
g	g f e	g	g f e

Man erinnere sich allhier der enharmonischen Verwechselung der Intervalle, nach folgender Anweisung:

d	es — dis dis e
b	b a gis
g	g f e

Anmer-

Anmerkung.

Es ist annoch ein gewisser aus der **verminderten Terz und reinen Quinte** bestehender Dreyklang, z. E. gis b dis möglich. Ich übergehe ihn aber, weil ich noch von Sätzen mit der verminderten Octave und übermäßigen Prime zu handeln habe, ohne welche **Fux, Sebast. Bach** und **Händel** componirt, und zwar vortreflich componirt haben.

§. 28.

Ohne Zweifel hätte man sich begnügen können, die **übermäßige Prime**, und die **verminderte Octave in den Mittelstimmen** und **im Durchgange** zu gebrauchen, so wie etwann bey fig. 3. und 4. Tab. III. Allein man ist niemahls zufrieden. Dem stets mit neuen Entdeckungen beschäftigten Geiste war der Bezirk dieser Intervallen zu enge. Er suchte ihn weiter auszudehnen, und fand, daß es möglich wäre, diese Intervalle **gegen den Baß** und im Anschlage zu gebrauchen. So sehr das Ohr darüber seufzete, so drang der gemachte Versuch durch, und seit der Zeit wurde kein Tonstück für **gustuöß** gehalten, wo nicht wenigstens eins von diesen Intervallen vorkam.

§. 29.

Wie die **übermäßige Prime** im Anschlage und gegen den Baß vorkomme, siehet man aus den Exempeln bey fig. 5. und 6. Tab. III. Man mag das Ding einen Vorschlag, oder wie man will nennen, so ist die Wirkung davon, in Ansehung der Harmonie, allezeit einerley. Das Exempel bey fig. 6. Tab. III. lässet sich ohne Zweifel aus der bey der folgenden fig. 7. befindlichen enharmonischen Vorstellung am besten erklären. Im Durchgange gegen den Baß ist dieses Intervall endlich bey fig. 8. Tab. III. zu sehen.

§. 30.

In den vorigen Exempeln ist die **übermäßige Prime** mit dem grossen harmonischen Dreyklang verbunden. Hier kommt eines, wo es mit dem **Sextquartensatze** zusammengesetzet wird. Man sehe fig. 9. Tab. III. Ich entlehne das Exempel aus unsers Herrn C. P. E. Bachs Anleitung zum Generalbasse, so wie verschiedene andere daher sind.

§. 31.

So wie die übermäßige Prime zu ihrer Resolution über sich steiget: so gehet die **verminderte Octave** zu gleichem Endzwecke herunter. Man findet selbige bey fig. 10. Tab. III. mit dem großen Dreyklange, und bey fig. 11. mit dem Sextenaccorde verbunden. Sie ist, wie man bemerket, allhier sowohl im Anschlage, als auch im Durchgange, aber wie billig, im ersten Falle vorbereitet anzutreffen. Das merkwürdigste Exempel ist bey fig. 12. wo die verminderte Octave mit der verminderten Sexte gepaart erscheinet. Dieses Verfahren lässet sich indessen, nach Anleitung der fig. 13. enharmonisch erklären.

§. 32.

Die Sätze der übermäßigen Prime und verminderten Octave, in ihrem Umfange betrachtet, sind Sätze, die man nicht anders als **dissonirende Vierklänge** (*) benennen kann. Wenn die dissonirenden Dreyklänge, der Verschiedenheit einzelner Terzen und Quinten ihr Daseyn zu danken haben: so entstehen diese dissonirende Vierklänge hingegen aus der Verschiedenheit zwoer Töne auf den Stuffen der Prime, Terz, Quinte oder Octave. Ich bin weit entfernt alle in diesem Punct mögliche harmonische Verbindungen zu untersuchen, (davor bewahren mich die keuschen Musen!) sondern will nur bey denen bleiben, die im vorhergehenden 29. 30. und 31. §. vorgekommen sind. Diese aber sind

1) **ein aus der übermäßigen Prime, der großen Terz und Quinte bestehender Vierklang**, z. E. c cis e g. Die Stuffe, auf welche die beyden verschiedene Töne treffen, ist die Grundstuffe des Dreyklanges. Weil aber die beyden Töne sich in dieser Lage nicht gehörig ausdehnen können: so geschieht es, daß die übermäßige Prime um eine Octave erhöhet wird, als c e g cis. Daher kömmt der Nahme der übermäßigen Octave. Im §. 29. hat man diesen Vierklang auf dreyerley Art gebraucht gefunden.

2) ein

(*) Wenn in einem con- und dissonirenden Dreyklang ein Intervall verdoppelt wird, so entsteht dadurch, genau zu sprechen, kein con- oder dissonirender Vierklang, sondern ein **verdoppelter con- oder dissonirender Dreyklang**. Ein consonirender Vierklang erfordert vier von einander ganz unterschiedene Stimmen, und ist nicht möglich; der dissonirende Vierklang aber ist möglich, wie die Erfahrung lehret.

2) Ein aus der großen Terz, reinen und übermäßigen Quinte bestehender Vierklang, z. E. f a c cis. Auf diesen Stammsatz gründet sich das im §. 30. vorgekommene Exempel.

3) Ein aus der kleinen Terz, falschen Quinte und verminderten Octave bestehender Vierklang, z. E. cis e g c. Diesen Satz findet man zum Anfange des §. 31.

4) Ein aus der kleinen und großen Terz, und reinen Quinte bestehender Vierklang, z. E. a c cis e. Auf diesen Stammsatz gründet sich das zweyte im §. 31. von der verminderten Octave, in einem Sextensatze, vorkommende Exempel.

5) Ein aus der kleinen und großen Terz und falschen Quinte bestehender Vierklang, z. E. h d dis f. Aus diesem Stammsatze fließt der Sextenaccord mit der verminderten Octave im §. 31. fig. 11. Tab. III. über der Baßnote dis.

6) Ein aus der großen und übermäßigen Terz und reinen Quinte bestehender Vierklang, z. E. b d dis f. Auf diesen Stammaccord gründet sich der Sextensatz im §. 31. fig. 12. Tab. III.

§. 33.

Wie mancher Musiker wird bey den Stammaccorden der übermäßigen Sextensätze rc. geschmunzelt haben, der nicht geglaubt hat, daß die Sätze mit der übermäßigen Prime und verminderten Octave einen noch bizarrern Ursprung hätten? So ists. Wir practisiren und informiren mehrentheils getrost darauf loß, ohne mit dem Zusammenhang und der Ordnung der harmonischen Verbindung bekannt zu seyn, und folglich außer Stande, sie andern bekannt zu machen. Es wurde mir vor einiger Zeit ein gewisses Mſ. eines auswärtigen Tonkünstlers, vom Generalbaße, von jemanden gezeiget, wo die Ordnung der Accorde durchs Loos der Würfel entschieden zu seyn schien. Ist es möglich, daß es bey den itzt in allen übrigen Künsten und Wissenschaften so aufgeklärten Zeiten solche unordentliche Köpfe in der Musik geben kann?

IV. Absatz.

Vom Septimenaccord und dessen Umkehrungen.

§. 34.

Wenn man sich erinnert, wie der Septimenaccord entsteht, nemlich, wenn dem harmonischen Dreyklang eine Terz aufwärts hinzugefüget wird: so siehet man nicht nur, daß er aus der Terz, Quinte und Septime bestehen muß, sondern man siehet auch dadurch alle verschiedene Gattungen des Septimenaccordes mit einmahl ein. Man wird nemlich sogleich merken, daß sowohl den con- als dissonirenden Dreyklängen eine Terz hinzugefüget werden könne. Es mag aber der daher entspringende vierstimmige Septimensatz beschaffen seyn wie er will, so entstehen aus der Umkehrung desselben keine andere als folgende drey vierstimmige Sätze, bey welchen ich den Septimensatz g h d f zum Grundaccorde setze:

1) ein Sextquintenaccord, bestehend aus Terz, Quinte und Sexte, wenn die Terz in den Baß gestellet wird, als h d f g
2) ein Terzquartenaccord, bestehend aus Terz, Quarte und Sexte, wenn die Quinte in den Baß gestellet wird, als d f g h; und
3) ein Secundenaccord, bestehend aus Secunde, Quarte und Sexte, wenn die Septime in den Baß gestellet wird, als f g h d.

Man sehe Tab. I. fig. 31. 32. 36. ferner Tab. II. fig. 28. (a) (b) (c) (d).

§. 35.

Die Signatur des Septimenaccordes ist eine 7; des Sextquintenaccords 6 und 5; des Terzquartenaccords 4 und 3, und des Secundenaccords eine 2. Es werden diesen Ziffern aber nicht allein die nöthigen Versetzungszeichen, sondern noch mehrere Ziffern, jedem Accorde aus seinem Umfange, hinzugefüget, wenn es die Modulation und andere Umstände erfordern.

§. 36.

In denjenigen Septimenaccorden, die aus consonirenden Dreyklängen ihren Ursprung genommen, ist nichts mehr als die einzige Septime

als Hauptdissonanz vorhanden, die alle Aufmerksamkeit erfordert. Hingegen gesellen sich in den andern Arten von Septimensätzen, nemlich denjenigen, die aus dissonirenden Dreyklängen entspringen, zu dieser Hauptdissonanz Nebendissonanzen. In den dreyen aus der Umkehrung des Septimensatzes entstehenden Accorden, und zwar 1) im Sextquintenaccorde stellet die **Quinte**; 2) im Terzquartenaccord die **Terz**; und 3) im Secundenaccord die **Prime** oder der **Baßton** die Hauptdissonanz des Stammaccordes vor.

§. 37.

In der Praxi werden nicht mehr als gewisse Sorten von Septimenaccorden, mit den dazu gehörigen Umkehrungen, für **gültig** und **brauchbar** erkennet. Von einigen andern Septimenaccorden nimmt man weiter nichts, als diese oder jene Umkehrung, oder sonst abgeleitete Harmonie an. **Es hat mit denselben eben die Bewandtniß, als mit gewissen unnützen Dreyklängen.** Der Sitz der Septimensätze wird übrigens durch den Sitz der Dreyklänge, von welchen sie entstanden, bestimmt.

§. 38.

Die **gültigen Septimensätze** sind:

1) Der aus dem großen Dreyklang und der kleinen Septime bestehende, z. E. g h d f. Man nennet ihn zum Unterscheide der andern den **Septimenaccord der Dominante**, weil er ordentlicher Weise auf selbiger seinen Sitz hat. e gis, h. d. i. a moll
2) Der aus dem kleinen Dreyklang und der kleinen Septime bestehende, z. E. d f a c, oder e g h d, a c e g.
3) Der aus dem großen Dreyklang und der großen Septime bestehende, z. E. c e g h, oder f a c e.
4) Der aus dem verminderten Dreyklang und der kleinen Septime bestehende, z. E. h d f a. fis, a c e. - vid. [illegible] pag. 84 et 178.
5) Der aus dem verminderten Dreyklang und der verminderten Septime, z. E. gis h d f. Sein Sitz ist die characteristische Tonseyte des Moltons. Tab. I. fig. 32.

Von diesen gültigen Septimenaccorden sind ebenfalls alle Umkehrungen gültig.

§. 39.

§. 39.

Was es mit den folgenden vier Septimensätzen und ihren Umkehrungen für eine Bewandtniß hat, ist bey jedem angezeiget.

1) Der aus dem vergrößerten Dreyklange und der großen Septime, z. E. c e gis h, Tab. II. fig. 30. der seinen Sitz auf der Mediante einer Moltonart hat, wird gebraucht; von seinen Umkehrungen aber nur der Sextquintensatz e gis h c, wiewohl selten, und nur vornemlich in einem Orgelpunct auf der Dominante eines Moltons; und hernach der Secundensatz h c e gis auf der zweyten Tonseyte einer weichen Tonart, wiewohl ebenfalls selten.

2) Der aus der großen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime, z. E. h dis f a. Tab. II. fig. 29. Dieser wird gar nicht, und nichts als der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte, z. E. f a h dis, von ihm gebraucht. Tab. I. fig. 33. Der Septimenaccord ist in diesem Schemate e gis b d.

3) Der aus der verminderten Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime, z. E. dis f a c, wird so viel als gar nicht; seine erste Umkehrung aber, d. i. der Sextquintenaccord mit der übermäßigen Sexte, f a c dis, desto mehr gebraucht. Tab. I. fig. 34. 35. Der Septimensatz ist hier gis b d f.

4) Der aus dem kleinen Dreyklang und der großen Septime, z. E. a c e gis, der nirgends als auf der Prime einer weichen Tonart Statt findet, und sich von allen vorhergehenden wegen seines Tractaments unterscheidet, wird selten, und seine Umkehrungen werden gar nicht gebraucht. Er ist bloß wegen des durch das Untersetzen einer Terz von ihm entstehenden übermäßigen Nonenaccordes, z. E. f a c gis, zu merken, obgleich dieser Nonensatz ebenfalls selten vorkömmt, und andere Sätze an seine Stelle gebraucht werden.

Alle übrige mögliche Septimensätze sind für die Praxin und mein Handbuch ganz unnütze Septimensätze. Was von den vorhergehenden Septimenaccorden und ihren Umkehrungen gesagt ist, ist übrigens alles von der ordentlichen Praxi zu verstehen.

§. 40.

Jeder Septimensatz, und vermittelst der Umkehrung von ihm entstehender Accord kann sechsmahl gegen den Baß versetzet werden, nemlich dreymahl in enger, und dreymahl in zerstreuter Harmonie. Die Probe kann ein jeder selber machen. Man erinnere sich allhier der Versetzungen des Dreyklanges, von Seite 36.

§. 41.

Wer mit dem Septimenaccorde umzugehen weiß, und sein Tractament in Absicht auf die Vorbereitung und Auflösung versteht, der weiß auch mit dem Sextquinten- Terzquinten- und Secundenaccord umzugehen. Wir wollen indessen von jedem Satze annoch besonders reden.

§. 42.

Wegen des Septimenaccordes ist zu merken:

1) Daß man, durch Veranlassung gewisser Modulationen und Fortschreitungen (*) im vierstimmigen Satze, öfters die Quinte weglässet, und dafür die Octave nimmt; oder daß man die Quinte weglässet, und dafür die Terz verdoppelt, ausgenommen in dem Septimenaccorde der Dominante, wo die verdoppelte Terz auf einer Seite eine übermäßige Quarte, und auf der andern eine verminderte Quinte, und also ohne Noth zu viele Nebendissonanzen, obgleich nur zwischen den Mittelstimmen, in den Satz bringen würde.

2) Daß man die Septime dreystimmig mit der Terz allein; oder, jedoch nur bey liegendem Basse, mit der Quinte allein brauchet.

3) Die Septime muß in eben derselben Stimme, da sie vorgebracht wird, vorbereitet und aufgelöset werden. Diese Vorbereitung und Auflösung trift das oberste Ende der Septime, z. E. c in d-c, weil selbiges die Dissonanz enthält. Sowohl das eine als das andere kann mit nichts als consonirenden Intervallen geschehen, das ist, mit der reinen Quinte, consonirenden Terz oder Sexte. Die Octave ist von der Auflösung der Septime, regelmäßiger Weise auszuschließen, weil dadurch verdeckte Octaven, und beym Durchziehen des Basses, gar offenbare Octaven entstehen. Die Auflösung geschicht entweder auf- oder abwärts. Abwärts um

einen

(*) Z. E. Wenn eine Gefahr zwoer Quinten da ist; wenn die Quinte des Septimensatzes falsch, und kein Platz zur Auflösung da ist ꝛc.

einen Grad müssen alle große, kleine und verminderte Septimen, die in den im §. 38. und 39. verzeichneten Septimenaccorden vorkommen, aufgelöset werden; ausgenommen die zu allerlezt vorkommende und mit dem kleinen Dreyklang verbundne große Septime auf der Prime einer Moltonart, z. E. a c e gis, als welche einen Grad aufwärts geht, wenn sie vorkommen sollte. Exempel zur Erläuterung unter sich gehender Septimen findet man bey fig. 1. 2. und 3. Tab. II. Man kann den zweyten Theil dieses Handbuches hievon weitläuftig nachlesen. Die Ausnahmen wider die Verbindlichkeit der Vorbereitung und Auflösung werden nach und nach in der Folge vorkommen. Wenn in folgendem Exempel:

e	e	d	d
	c	c	h
	a	fis	g
	Fis	A	G

die Septime auf die Quarte herabgehet: so ist zu merken, daß fürs erste der Terzquartenaccord a fis c d für den Sextquintensatz fis a c d stehet; und fürs andere kann man das Exempel folgendermaßen erklären:

e	e	d	d	d
	c	—	c	h
	a	—	fis	g
	Fis	—	A	G

Drittens hat es mit der Quarte im Terzquartenaccord eine andere Beschaffenheit, als mit der Quarte im Sextquartenaccorde, wie man in der Folge sehen wird.

4) Es sind zween Fälle, worinnen die Septime unvorbereitet zum Vorschein kommen kann. Der erste Fall ist, wenn man eine Dissonanz in die andere auflöset. Es geschicht dieses aber nur in der galanten Schreibart. Man sehe folgende Exempel.

No. 1.

a	a	g	f	e
f	f	e	d	c
e	h	c	d	g
F	G	A	H	C

No. 2.

	h	c
	g	a
f	f	e
	G	Fis

Bey

Bey No. 1. steiget nicht nur die None, wovon aber hier nicht eigentlich die Rede ist, auf eine Septime; sondern auch die Septime auf die verminderte Quinte herab. Dieser Fall lässet sich am besten aus der Verbeißung oder Auslassung einer nachschlagenden Harmonie, in welche die None und Septime resolviren sollten, erklären, wie man aus dem Schemate bey No. 3. siehet. Bey No. 2. gehet die Septime auf eine andere Septime herab. Hier findet die vorige Erklärung ebenfals statt, wie man nach Anleitung folgender No. 4. siehet, ob man gleich auch das Ding, wie bey No. 5. betrachten kann. Alsdenn hat die Septime fis - e bey No. 2. anticipiret.

	No. 3.									No. 4.				No. 5.		
a	a	g	g	f	f					h	c	c		h	c	—
f	f	—	e	—	d					g	g	a		g	g	a
c	h	—	c	—	d	cet.	f‿			f	e	e	oder f	f	e	—
F	G	—	A	—	H					G	—	Fis		G	G	Fis
										$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$		$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$

Der zweyte Fall der unvorbereiteten Dissonanzen findet nur bey gewissen Septimen und davon abstammenden Sätzen, in der galanten Schreibart Statt. Diese Septimenaccorde sind erstlich, der Septimenaccord der Dominante, z. E. g h d f in C dur; und zweytens und drittens die mit dem verminderten Dreyklange verbundne kleine und verminderte Septime, z. E. h d f a, und gis h d f. In der gearbeiteten Schreibart müssen hingegen alle diese Septimensätze gehörig vorbereitet werden, und selbst in der galanten Schreibart ist es, bey gewissen harmonischen Folgen gut, daß, wenn auch das oberste Ende der Septime nicht vorbereitet wird, man wenigstens den untersten Theil derselben vorhergehen lässet. Der freye Anschlag der verzeichneten Dissonanzen hebet indessen im geringsten nicht die Verbindlichkeit der Auflösung auf, und selbiger kann in verschiedenen Fällen als eine Anticipation oder Vorausnahme einer nachschlagenden Septime erkläret werden. So muß z. E. das Exempel bey Tab. III. fig. 34. so wie bey fig. 35. verstanden werden.

Die-

Diejenigen irren sich, die in dem freyen Anschlage dieser Septimensätze eine Vorbereitung finden wollen, indem sie z. E. in nachstehender Folge

cis	c	
a	d	

nur bloß auf die Stuffe, worauf c und cis steht, und nicht auf die Größe der Stuffe Acht haben. So lange c und cis nicht einerley ist, sondern um einen chromatischen halben Ton differiret: so lange kann nicht c mit cis vorbereitet werden. Wenn cis für c stehen könnte, so müßte a cis e auch für a c e gebraucht werden u. s. w.

5) Die Septime kann in einem gewissen Falle ohne Resolution gebraucht werden. Dieser Fall ist, wenn der Baß stuffenweise steigt oder fällt, z. E.

	7	6			6	7	8
c	d	e	f	f	e	d	c

Man verdoppelt in diesem Satze die Prime, oder die Terz, wenn man die Quinte wegläßet.

Hier kömmt der oberste Terminus der Septime, ehe er als dissonirend gehöret wird, consonirend vor, und verwandelt sich wieder, nachdem er als dissonirend gehöret worden, in eine Consonanz. Auf solche Art gebrauchte Septimen werden insgemein, obwohl irrig, **durchgehende Septimen** genennet. Denn sie heißen mit ihrem wahren Nahmen **stillstehende** oder **nicht resolvirende Septimen**. Sie gehören zwar ihrem Ursprunge nach nicht eigentlich in diesen Absatz. Unterdessen kann man sie gelegentlich mitnehmen. **Durchgehende** oder **nachschlagende** Septimen sind, welche nach einer Hauptharmonie auf dem liegenbleibenden Baßtone vorkommen, und eine bloße Nebenharmonie machen, als:

8	7	3
g		c

6) Bey dem Vorbereiten und Auflösen der Septime ist, so wie bey einer jeden andern Dissonanz, regelmäßiger Weise, in Acht zu nehmen, **daß das Vorbereiten in Arsi, das Anschlagen in der folgenden Thesi, und das Auflösen wieder in Arsi** geschehen muß, z. E. fig. 3. Tab. II. Doch kann die Auflösung auch mit einer nachschlagenden Note in der zergliederten Thesi geschehen, ohne den eigentlichen schlimmen Tacttheil zu erwarten, z. E.

1/4	1/8	1/8	1/4	‖			1/4	1/4
c	c	h	d	‖		c	c	h
g	f		f	‖	anstatt	g	f	f
e	d		h	‖		e	d	d
	1/4							

In einer **Kette von Bindungen**, worinnen in zwoen Stimmen Bindungen vorkommen, findet in Absicht auf die Regel von der Vorbereitung, dem Anschlage und der Auflösung, eine Ausnahme Statt, jedoch nur bey der zuletzt, und nicht bey der zuerst erscheinenden Bindung. Man sehe das zweyte Schema bey fig. 1. Tab. II. Die zuerst kommende Bindung ist allhier in der Oberstimme, und fänget mit der Septime g - f, regelmäßig an. Die zweyte Bindung ist allhier im Tenor, und fänget mit der Septime c - h, der gemachten Ausnahme zu Folge an. In der **galanten Schreibart** haben alle drey Arten von Septimensätzen, die unvorbereitet erscheinen können, z. E. d fis a c, h d f a, und gis h d f, die Erlaubniß, sich in jedem Tacttheile, wo sie wollen, hören zu lassen.

7) Es ist oben gesagt worden, daß wer das Tractament der Septime versteht, auch mit den umgekehrten Sätzen derselben umzugehen weiß. Man sehe zur Erläuterung folgendes Exempel:

			‖				‖				‖			
f	f	e	‖	f	f	e	‖	f	f	e	‖	d	h	c
d	h	c	‖	d	d	c	‖	d	h	c	‖	a	g	g
a	g	g	‖	a	g	g	‖	a	g	g	‖	d	d	e
D	G	C	‖	D	H	C	‖	D	D	E	‖	F	F	E

Septimensatz. Sextquint. Satz. Terzquartenacc. Secundenacc.

8) Die kleine Septime kann vor ihrer Auflösung zu einer verminderten; und die große zu einer kleinen werden, wenn der Baß um einen chromatischen halben Ton steiget, z. E.

				‖				
f	f —		e	‖	h	h —		a
d	g	gis	a	‖	g	c	cis	d

9) Die Auflösung wird öfters durch eingeschobne Sätze **aufgehalten**, z. E.

h	h	a	c	c	h	‖	c	c	—	—	h
g	g	fis	a	a	g	‖		fis	g	a	d
Cis	D	—	Dis	E	—	‖		d	e	fis	G

10) So lange die Septimenharmonie zum Grunde liegt, ist es der Stimme, die die Septime hat, erlaubt, ein ander Intervall aus dem Umfange des Septimenaccordes, nach dem Anschlag der Septime, im Durchgang zu berühren, bevor man die Dissonanz auflöset, z. E.

g	g	c	f	f	h	e	
e	a	—	d	g	—	c	cet.

Man nennet dieses Verfahren eine **Zergliederung der dissonirenden Harmonie.**

11) Die Septimenharmonie kann im galanten Styl in einen von ihr entstehenden Accord verwandelt, und alsdenn aufgelöset werden, als:

f	f	f	e
d	d	d	c
h	g	g	g
g	H	C	—

Man nennet dieses Verfahren eine **Versetzung der dissonirenden Harmonie vor der Auflösung.** Das zweyte Exempel von der Anmerkung bey 9) gehöret auch hieher.

12) Wenn man die Dissonanz nicht in derjenigen Stimme auflöset, in welcher sie angeschlagen worden, so heißet man dieses die **Auflösung verwechseln.** Dieses kann auf dreyerley Art geschehen, wie ich nach Anleitung folgender Exempel zeigen werde.

No. 1.				‖	No. 2.				‖	No. 3.		
f	d	h	c	‖	f	h	d	gc	‖	g	g	a
d	h	f	e	‖	g	—	f	e	‖	d	c	c
G	—	—	C	‖					‖	H	A	fis

Bey No. 1. bleibt das Fundament, und es werden nichts als die Oberstimmen, unter sich verwechselt. Wider diese Art der verwechselten Auflösung im galanten Styl ist nichts einzuwenden.

Bey No. 2. wird die Gestalt des dissonirenden Satzes verändert, und zwar allhier aus dem Septimensatze ein umgekehrter Secundensatz gema-

 chet,

chet, ehe die Auflösung erfolget. Auch hierwider ist in der galanten Schreibart nichts einzuwenden.

Aber die Art der verwechselten Auflösung bey No. 3. ist grundfalsch und unregelmäßig, es mag sie brauchen wer sie will. Reine Setzer verbessern diesen Satz durch eine nachschlagende auflösende Note folgender gestalt, wenn auch die Ziffern des G. B. das Gegentheil sagen.

g	g	fis	a
d	c	—	c
H	A	—	fis

S. 58 das erste Beyspiel.

13) Die Auflösung pflegt öfters im galanten Styl, jedoch nur in denen des freyen Anschlages fähigen Septimensätzen, versteckt zu werden. Soll sie zu Gehör kommen, so muß der Generalbaß gespielet werden. Man sehe folgendes Exempel:

			Generalbaß.	
f h	c	‖	h	c
G —	a	‖	f	e
			d	c
			G	A

§. 42.

Wir kommen nach unsern Anmerkungen über den Septimenaccord, zu dem davon abstammenden Sextquintenaccord, in Absicht auf welchen zu merken ist:

1) daß die Quinte in diesem Accorde die Septime des Stammaccordes vorstellet und dissoniret. Sie muß also vorbereitet und aufgelöset werden. Doch kann sie, wenn sie vermindert ist, (in welchem Falle der Sextquintenaccord entweder von dem Septimenaccord der Dominante, oder von dem verminderten Septimenaccorde herstammet,) in der galanten Schreibart unvorbereitet erscheinen. Wie es aber bey denen des freyen Anschlages fähigen Septimenaccorden gut ist, wenn der Baß schon lieget, so ist es bey den Sextquintenaccorden von dieser Art gut, wenn die Sexte schon vorhanden ist. Die Quinte richtet sich übrigens in ihrer Auflösung nach der Septime, von welcher sie herstammet, und gehet einen Grad unter sich, wenn solche unter sich geht.

2) Wenn er dreystimmig gemacht werden soll, so muß nothwendig die Terz wegbleiben; denn sobald die Sexte oder Quinte weggelassen

lassen wird, so ist keine Spur vom Sextquintensatze mehr da. In vierstimmigen Orgelpuncten wird die Terz ebenfalls ausgelassen, und dafür der Grundton mit der Octave verdoppelt. Herr Bach bedienet sich zur Vorstellung des Sextquintenaccords von dieser Art des telemannischen halben Bogens über der Signatur 6 und 5 des Satzes.

2) Man findet manchesmahl in Compositionen, die nicht im ordentlichen vierstimmigen Satze gedacht sind, ungeschickte Bezifferungen, wo man, durch Verdoppelung der Prime mit der Octave, den Sextquintenaccord fünfstimmig machen muß, um nicht wider die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen zu fehlen. Herr Bach hat sich die Mühe gegeben, einige Exempel davon zusammen zu tragen, die ich hieher setzen will, als:

```
   No. 1.              No. 2.            No. 3.          No. 4.
      8                                               6   b9 8
      6 6                  6               6*         5    7 —
6 | 9 5 4 *  |     || 6 | 5 7 | 3 ||   5   |  76  || b |   *    |
c | d d e e  | a   || e | f g | c ||   h   |  c   || g |   a    | d
```

In einem regelmäßigen vierstimmigen Satze muß allhier bey No. 1. zu dem zweyten d nicht der Sextquinten- sondern entweder der simple Sextensatz oder Dreyklang genommen werden. Bey No. 2. muß die Septime zu g nicht in den Anschlag, sondern in den Durchgang kommen, nemlich 87. Bey No. 3. muß das c nicht mit 7, sondern mit der None und der übermäßigen Quinte 2c. bezeichnet werden; und bey No. 4. muß die Septime von a wegbleiben, und nichts als None, Quinte und Terz gemachet werden.

Es fält mir bey dieser Gelegenheit ein anderes böses Exempel ein, nemlich das folgende:

```
3      6 7    6
-      5 3    5
4  d | f g c | e f cet.
```

Wer dieses folgender maßen accompagniren wollte,

```
        d | d d                     d | c h
No. 1.  a | c h  cet.  oder No. 2.  a | a f
        f | a f                     f | d d
        D | F G                     D | F G
```

der würde bey No. 1. zwischen dem Alt und Basse heßliche Quinten machen, und bey No. 2. würde er in die Dissonanzen hineinplumpen, ohne sie gehörig vorbereitet zu haben. Wie ist dem Dinge nun zu helfen, wenn ein so irregulärer Satz vorkömmt? Entweder muß man das Accompagnement fünfstimmig machen, oder man muß, wenn es vierstimmig bleiben soll, mit einigen Stimmen künsteln, und pitzeln, und um eine folgende Dissonanz zu vorbereiten, in dem vorhergehenden Griffe, eine Stimme aus ihrer Stuffe auf- oder abwärts gehen, und nachschlagen lassen. Bey allem diesen aber kommt nichts gutes heraus, indem der Satz schon in sich nichts tauget.

4) So wie man **stillstehende Septimensätze** hat, so hat man auch **stillstehende, oder nicht resolvirende**, insgemein, obwohl irrig, genannte **durchgehende Sextquintenaccorde**. Wenn selbige in dreystimmigen Aufsätzen vorkommen, so lässet man die Terz weg, z. E.

g	g	g	g	g	g	g	g	
c	h	a	g	e	d	c	h	
e	d	c	h	e	h	a	g	

Da sowohl in dem stillstehenden Septimen- als stillstehenden Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccorde ein Orgelpunct herrschet, und zwar in den dreyen erstern ein umgekehrter oder versetzter: so gehören sie in Absicht auf ihre Abstammung, im geringsten nicht in dieses Capitel, sondern in das von den unterschobnen Accorden. Wir werden sie also an einem andern Orte noch einmahl bekommen, und ich will erinnern, daß sie allhier nur gelegentlich angeführet werden. Einige Componisten bedienen sich dieses stillstehenden Sextquintenaccordes bey Halbschlüssen.

5) Was in dem vorhergehenden §. 41. bey 6) 8) 9) 10) 11) 12) von der Vorbereitung der Septime in Arsi ꝛc. ingleichen von der Verwandlung der Dissonanz in eine andere Klanggröße aus eben derselben Stuffe; ferner von der Aufhaltung der Auflösung, von der Zergliederung der dissonirenden Harmonie, von der Versetzung derselben von der Auflösung, und von der erlaubten Verwechselung der Auflösung gesaget worden ist, gilt alles mit gehöriger Application vom Sextquintenaccorde. Wie ferner der freye Anschlag gewisser

wisser Septimensätze durch die Anticipation einer nachschlagenden Note erkläret wird: also muß eben dadurch der freye Anschlag gewisser Sextquintensätze erkläret werden. Also ist No. 1. wie No. 2. in folgenden Exempeln zu verstehen.

```
        6          6     6
No. 1.  5  | 4*    5b 4  5b      No. 2.  65 | *      65b 3     65b
      gis  | g     fis f e              gis | a g fis     g f e
```

6) Wegen des Sextquintenaccords, worinnen die **Sexte** übermässig ist, merke man, daß die **Quinte** entweder durch eine unumgänglich nöthige Verwechselung der Partien aufgelöset werden muß, um keine böse Quintenfolgen hervorzubringen; oder daß ihre Auflösung aufgehalten, und sie vor ihrer Auflösung in eine Sexte verwandelt werden muß. Das erstere geschicht, wenn nach dem Accorde der übermäßigen Sexte der vollkommene Dreyklang folget, wie bey fig. 54. (a) und (c) Tab. I. Die Exempel bey (b) und (d) taugen nicht. Das andere geschicht, wenn nach dem Accorde der übermäßigen Sexte der Sextquartenaccord, oder der Sextseptimenaccord mit der Quarte folget wie bey fig. 14. Tab. III. Die **übermäßige Sexte** gehet allezeit zu ihrer Auflösung einen Grad über sich, und lieget nicht vorher, außer wenn sie in dem vorhergehenden Accorde eine große Sexte abgegeben.

§. 43.

Wegen des **Terzquartenaccords** ist zu merken:

1) daß die Terz in diesem Accorde die Septime des Stammaccordes vorstellet, und dissoniret. Sie muß also vorbereitet und aufgelöset werden. Doch ist es allenfalls in der galanten Schreibart genug, wenn nur die **Quarte** vorherlieget; und der Terzquartenaccord mit der **übermäßigen Quarte**, auf der Quarte einer weichen Tonart, kömmt in der galanten Schreibart, öfters auf allen Seiten unvorbereitet vor. In einer Bindungskette findet man unsern Accord bey fig. 2. Tab. II. im zweyten Exempel, wo man siehet, daß die Terz allezeit einen Grad unter sich gehet, so wie die Septime, von welcher sie herstammet. Was es sonsten mit der **Quarte** in diesem Accorde für eine Beschaffenheit habe, ist in meinen Anmerkungen über Herrn Sorgens G. B. Capit. VIII. gesaget worden.

2) Drey=

2) **Dreystimmig** kann dieser Accord nicht ohne Bedingung gebrauchet werden; denn, wenn man die Terz, das Hauptintervall dieses Satzes weglässet, so bleibt ein Sextquartenaccord übrig; und wenn die Quarte weggethan wird, so bleibt ein Sextenaccord zurück. Thut man endlich die Sexte weg, so bleibt zwar der Character des Terzquartenaccords völlig übrig; aber der Satz klinget zu leer, zumahl wenn die Terz und Quarte zerstreut liegen, und eine Septime gegen einander machen. Am leidlichsten thut er in diesem letzten Falle, wenn die Terz und Quarte, in der Weite einer Secunde, dichte neben einander genommen werden. Man kann allhier keinen andern Terzquartensatz, als den mit der übermäßigen Quarte, auf der vierten Stuffe einer weichen Tonart, ausnehmen, als welcher, in was für einer Lage es sey, ohne die Sexte, und also dreystimmig, harmonisch genug gebraucht werden kann.

3) In dem Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte, muß außer der Terz annoch die Sexte aufgelöset werden; und diese letztere gehet, so wie in dem simpeln übermäßigen Sexten- und hernach in dem übermäßigen Sextquintenaccord, einen Grad über sich, z. E. wie bey fig. 14. Tab. II. Die elliptischen oder catachrestischen Auflösungen, sowohl dieses, als aller übrigen Sätze, haben allezeit eine gewisse Figur zum Grunde. Wenn man also in dem vorhergehenden Accord, die übermäßige Sexte auf eine Septime heruntergehen lässet, wie bey No. 1. so muß solches, wie bey No. 2. erkläret werden, d. i. durch die Anticipation einer nachschlagenden Septime.

	e	dis	d			e	dis	e — d	
	h	h	h			h	h	h	
No. 1.	gis	a	gis	cet.	No. 2.	gis	a	gis	cet.
	e	f	e			e	f	e	

Man verstehet durch elliptische oder catachrestische Auflösung eine uneigentliche Auflösung, die nicht in die Octave, Quinte, Terz oder Sexte geschicht. Mit dem Vorherliegen der übermäßigen Sexte in dem gegenwärtigen Accorde ist es wie mit dem übermäßigen Sexten- und Sextquintenaccorde beschaffen. Sie kann nicht bequem vorherliegen, wenn sie nicht in dem vorhergehenden Accorde als große Sexte zuvor gebrauchet worden, z. E.

e h

e	dis	dis	e
h	h	h	h
h	a	a	gis
g	fis	f	e

4) Was im vorhergehenden §. 42. bey 5) von dem Sextquintenaccord gesaget worden ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung von dem Terzquartenaccord.

5) Es ist gewiß, daß, so wie man aus Ursachen ein dreystimmiges Accompagnement zulässet, man ebenfalls ein fünf- und mehrstimmiges zulassen kann, und muß. Das fünfstimmige ist hauptsächlich bey Bezifferungen und Consecutionen nöthig, die für den vierstimmigen Satz ungeschickt sind. (Da hier nicht von der Execution die Rede ist, welche ein weniger oder mehrstimmiges Accompagnement erfordern kann, so haben wir bloß mit harmonischen Ursachen zu thun.) Wenn sich also in dem Generalbasse zu einem galanten Tonstücke Fälle finden, wo eine Dissonanz nicht gehörig vorbereitet oder aufgelöset werden könnte, wenn man beym vierstimmigen Accompagnement bliebe, so muß man ohne Zweifel das fünfstimmige brauchen, und z. E. zu dem Ende den Terzquartenaccord mit der Octave des Grundtons verdoppeln, als wie bey fig. 15. Tab. III. Für einen vierstimmigen Satz ist allhier zuviel vorhanden, und in selbigem müßte es heißen, wie bey fig. 16. Tab. III.

6) Bey dem stillstehenden Terzquartenaccord, davon man bey fig. 17. Tab. III. ein Exempel siehet, erinnere man sich dessen, was vom stillstehenden Sextquinten- und Septimensatze gesaget ist.

7) Es ist eine gegründete Regel, welche in dem gearbeiteten Satze durchaus alle melodische Fortschreitungen in die übermäßigen Intervalle, es sey, in welcher Stimme es wolle, verbietet, und dafür die umgekehrte Fortschreitung in die verminderten Intervalle anweiset. Nach dieser Regel muß man für die Fortschreitung in die übermäßige Quarte, die in die falsche Quinte; anstatt der in die übermäßige Quinte, die in die verminderte Quarte, u. s. w. erwählen, und in der Harmonie muß man, wenn in den Oberstimmen die Gefahr einer verbotnen Fortschreitung vorhanden ist, entweder aus einem Accorde ein Intervall weglassen, oder eines verdoppeln, nach Beschaffenheit der Umstände. Also wer-

den die bösen Progreßionen bey fig. 57. Tab. I. bey fig. 59; und die bey fig. 58. bey fig. 60 verbessert. Die galante Schreibart erlaubet nun zwar, in gewissen Fällen der Melodie die Fortschreitung in die übermäßige Secunde, ja wohl gar die in die übermäßige Quarte, jedoch nur in Sologesängen. Indeßen können in der harmonischen Begleitung dazu nirgends, es mag seyn in welcher Stimme es wolle, diese Fortschreitungen Statt finden, ein Paar Fälle in Absicht auf die übermäßige Secunde im dreystimmigen Accompagnement ausgenommen; denn im vierstimmigen, und zumahl im getheilten, ist diese Progreßion leicht zu vermeiden, wenn sie auch in der Melodie des Sologesanges vorkömmt. Die besagten Fälle sind bey Fig. 18. und 19 Tab. III. zu sehen. (Das leztere Exempel ist die Ursache, warum ich Gelegenheit genommen, von der Fortschreitung in die übermäßige Secunde allhier zu sprechen.) Wie man diese Fortschreitung im vierstimmigen Satze mit weniger Veränderung in der Harmonie vermeiden könne, findet man bey Fig. 20. und 21.

§. 44.

Wegen des Secundenaccords ist zu merken:

1) daß das untere Ende deßelben, und also der Baß, die Dißonanz enthält, indem der Stammaccord der Septime allhier auf dem Kopfe steht. Es muß also der Baß vorbereitet und aufgelöset werden. Die Auflösung geschicht, wenn derselbe einen Grad unter sich gehet. Man sehe Tab. II. Fig. 4. In dem Secundenaccord auf der vierten Tonseyte, worinnen die übermäßige Quarte ist, ist es allenfalls im galanten Satze genug, wenn das obere Ende der Secunde vorherliegt. Dieses obere Ende hat sonsten alle mögliche Freyheit in dem Secundenaccorde, indem es verdoppelt werden, und sich hinbewegen kann, wo es will. Auch die Quarte hat in diesem Accorde alle mögliche Freyheit, wie man davon in meinen Anmerkungen über Herrn Sorgens G. B. Cap. VIII. mehrere Nachricht findet.

2) Im dreystimmigen Satze und Accompagnement bleibt die Sexte weg.

3) Zwi-

3) Zwischen der Secunde und der None ist der Unterscheid, daß bey der erstern das unterste Ende, und bey der leztern das obere Ende die Dißonanz enthält. Bey der Secunde hat also das untere, und bey der None das obere Ende eine gemeßne Fortschreitung. Hingegen hat das obere Ende einer Secunde, und das untere einer None alle mögliche Freyheit. Dieses Unterscheids ungeachtet geschicht es, daß, gewiße Nonensätze ausgenommen, alle übrige mit der Secunde vermischet werden. Ist man es einmahl von Jugend auf, dem Schlendrian zu Folge, so gewohnt, in den Nonensätzen, wovon die Rede ist, die None mit der Signatur der Secunde im Generalbaße vorzustellen, oder hält man einer vorhergehenden oder nachfolgenden Signatur wegen, die mit 2, für geschickter, als die mit 9, welches sich noch einigermaßen hören läßet: so sollte man dem Zeichen der Secunde wenigstens ein anderes Zeichen beyfügen, um dadurch das *Scimus* zu erkennen zu geben. Meines Erachtens schickten sich gar bequem ein paar Halbzirkel dazu, womit man die 2 umgeben könnte. Scheint jemanden diese Erfindung lächerlich zu seyn, so ist es noch lächerlicher, eine None und Secunde mit einander zu vermengen. Ich will diejenigen Nonensätze, die man mit dem Secundenaccorde vermischt, so viel deren hieher gehören, anzeigen. Der 1)ste ist ein stillstehender unterschobner Accord, insgemein und zwar doppelt fehlerhaft, durchgehender Secundenaccord genannt. Es wird unten an seinem rechten Orte mehrers davon gesprochen werden. Ich will allhier nur bemerken, daß zu der sogenannten Secunde nichts als die Quarte im dreystimmigen Satze genommen wird. Soll er aber vierstimmig seyn, so verdoppelt man den Grundton mit der Octave. Man sehe Tab. III. Fig. 22. Man bemerke hier zugleich, daß man sich zur Bezeichnung der Octave der Prime, insgemein der Ziffer 1 in diesem Falle zu bedienen pflegt. Der 2)te ist ein übermäßiger Nonenaccord mit der übermäßigen Quarte und großen Sexte. Man sehe Tab. II. Fig. 12. wo er der Gewohnheit zu Folge mit 2 bemerket ist. Da, so wie in allen Secundenaccorden, also auch in dem übermäßigen Secundenaccord, der unterste Terminus der Secunde zu seiner Auflösung heruntergehen muß, wie man bey Fig. 23. Tab. III. siehet: so ist ohne Zweifel nichts leichter

als den Unterscheid zwischen der Natur der beyden angeführten Sätze einzusehen. Auch in dem Exempel bey Fig. 24. Tab. III. ist eine übermäßige None, und keine Secunde vorhanden. Der Nonenaccord, wovon hier die Rede ist, hat seinen Platz auf der Sexte eines Moltons. Der 3)te Accord besteht aus der großen None, oder irrig sogenannten Secunde; aus der kleinen Sexte und reinen Quarte, und hat seinen Sitz auf der Sexte eines Durtons oder der Prime eines Moltons. Wenn der vorhergehende zweyte Satz, gehörig behandelt, in der strengsten Schreibart gebrauchet werden kann: so hat dieser dritte hingegen nirgends Statt, als in der galanten Composition, wo er zum Vorhalte des auf eben derselben Baßstuffe nach folgenden Dreyklanges dienet. Wie aber alle Vorhälte aus der Harmonie erkläret, und in selbiger ihren Grund haben müßen: also muß auch der Accord, wovon hier die Rede ist, in der Harmonie seinen Grund haben, und aus selbiger erkläret §. 80. II. werden. Wir werden unten an seinem rechten Orte dieses thun, und allhier nur ein Exempel von ihm geben. Man sehe also fig. 25 u. 26. Tab. III. Der 4)te Accord besteht aus einer vermeinten kleinen Secunde, die entweder die reine oder verminderte Quarte, und, wenn er vierstimmig seyn soll, die kleine Sexte bey sich hat. Er findet nirgends als auf dem halben Tone der Finalseyte Statt, wo er zur Aufhaltung des Sextquintenaccords mit der falschen Quinte gebraucht wird, wie man bey fig. 27. Tab. III. siehet. Dieser sehr harte Verhalt gehöret nirgends hin als in die galante Schreibart.

4) So wie man durchgehende oder nachschlagende Septimensätze hat: so hat man auch Secundenaccorde von dieser Art; und so wie der freye Anschlag gewißer Septimen- und Sextquintensätze erkläret wird, auf eben die Art muß der freye Anschlag gewißer Secundenaccorde erkläret werden. Diese Secundenaccorde sind diejenigen, die von dem Septimenaccorde einer Dominante abstammen. Man sehe den §. 42. vom Sextquintenaccorde, bey 5) zurück, wo man hieher gehörige Exempel findet. Der in der Bezifferung der Secundensätze daselbst aus Uebereilung bestehen gebliebene Druckfehler wird von jedermann ohne Mühe zu verbeßern seyn.

V. Ab-

V. Absatz.

Vom Nonenaccord und den davon abstammenden Sätzen.

§. 1.

Der Nonenaccord ist seinem Ursprunge nach fünfstimmig, und entsteht, wenn einem Septimenaccorde eine Terz **unterwärts** hinzugefüget wird, wie Seite 28. §. 7. gezeiget worden ist. Er besteht in seinem ganzen Umfange aus der Terz, Quinte, Septime und None, und behält in Ansehung seines characteristischen Intervalls, welches die None ist, die völlige Fortschreitung der Septime, aus deren Accorde er herstammet. (Ich bin begierig zu wißen, wie der Herr Sorge, der aus eitler Lust zu widersprechen, und zwar was neues, aber was irriges zu lehren, den Nonensatz vom **Uebersetzen** einer Terz über den Septimenaccord herleiten will, das Tractament der None in Ansehung ihrer Fortschreitung, d. i. ihrer Vorbereitung und Auflösung, aus dem von ihm angenommen Septimenaccorde hervorgehen laßen wird. Wenn ich den Ton g **unter** den Septimensatz h d f a stelle: so weiß ich sogleich, wie die None g — a behandelt werden muß. Nun will ich aber den Ton a **über** den Septimensatz g h d f stellen. Woher weiß ich da, wie die None g — a behandelt werden muß? Doch dieses betrift nur die Methode hauptsächlich. Wie stehet es aber mit dem **Gebrauch der None**, vermittelst weßen selbiger überall für seinen **Stammaccord der Septime** gesetzet wird, wie in denen Seite 29. angeführten Beyträgen 2c. von mir zur Genüge bewiesen worden? Ist es drittens nicht lächerlich, so wie es der Herr Sorge macht, eine Hauptdißonanz außerhalb den Gränzen der Octave hervorzubringen, ohne ihren Grund innerhalb selbigen zu suchen? Da viertens nach der Lehre vom Untersetzen, in allen Orgelpuncten, die nicht versetzt oder umgekehrt sind, der tiefste Ton ein untergeschobner uneigentlicher Grundton ist, der bey Sätzen, welche die Gränzen der Octave übersteigen, weggethan werden muß, wenn man den Zusammenhang der Harmonie erklären will: so muß nach der Lehre vom Uebersetzen in dergleichen Orgelpuncten der höchste

Ton weggethan werden, um die Einrichtung der harmonischen Folgen zu erkennen. Nun gebe ich einem jeden zu überlegen, was für lächerliche Widersprüche in diesem Verfahren stecken. — Doch genug allhier von dieser Materie, die ich in meinen angezogenen Beyträgen weitläuftig abgehandelt habe.) Von dem Unterscheide der None und Secunde ist in dem vorhergehenden Absatze, §. 44. bey 3) genug gesaget worden.

§. 2.

Man unterscheidet den Nonenaccord 1) in den **vollen Nonenaccord**; 2) ~~und 3~~) in den **Nonenseptimenaccord mit der Terz oder der Quinte**, und 3) in den **schlechten Nonenaccord**.

§. 3.

Der **volle Nonenaccord** ist der Nonenaccord in seinem ganzen Umfange, bestehend aus Terz, Quinte, Septime und None. Tab. I. Fig. 37. Die Hauptdissonanzen sind die None und Septime. Da niemahls eine andere als eine kleine oder große None zu dem vollen oder fünfstimmigen Nonenaccorde genommen wird: so löset sich solche allezeit abwärts. Die Septime gehet entweder mit ihr zugleich, oder erst in dem folgenden Satze herunter. Beyde Dissonanzen müssen gehörig vorbereitet werden. Man sehe Fig. 28. Tab. III. Wer diese Nonensätze in ihren Stammsätzen der Septime sehen will, der findet selbige bey Fig. 29. Die Septime in dem vollen Nonenaccorde ist entweder groß oder klein: die Quinte vermindert, rein oder übermäßig; und die Terz groß oder klein. Die Signatur desselben kann nicht anders als mit allen vier Ziffern bewerkstelligt werden.

§. 4.

Der **Nonenseptimenaccord mit der Terz**, ist ein abgekürzter Nonenaccord so wie alle folgenden, und besteht aus der Terz, Septime und None. Tab. II. Fig. 6. im zweyten Schemate. Seine Signatur besteht aus der 9 und 7. Der **Nonenseptimenaccord mit der Quinte**, Tab. II. Fig. 6. im dritten Exempel, wird als ein etwas leerer Accord nicht leicht anders, als im Falle der Noth gebraucht. Mit der None und Septime hat es eben die Beschaffenheit in diesen beyden abgekürzten Nonensätzen, als in dem vollen, und es finden allhier keine andere Nonen, Septimen, Quinten und Terzen statt, als in dem vollen.

§. 5.

§. 5.

Der schlechte oder gemeine Nonenaccord bestehet aus der Terz, Quinte und None, Tab. II. Fig. 6. im ersten und vierten, und Fig. 7. im ersten und dritten Exempel. Seine Signatur ist die 9. In diesem Accorde findet die kleine, große und übermäßige ~~Note~~ statt. Mit den Quinten und Terzen bleibt es wie vorhin. Von der übermäßigen None, die einen Grad über sich aufgelöset wird, findet man ein Exempel bey Fig. 30. Tab. III. Im dreystimmigen Satze bleibet die Quinte aus den Nonenaccorden weg.

§. 6.

Es ist kein Fehler, die None auf zwo benachbarten Stuffen nahe an ihrem Grundtone zu nehmen, ob es gleich besser ist, wenn man es verhüten kann. Doch muß der Grundton, bey der Auflösung der None, nicht auf seiner Stuffe stehen bleiben, sondern eine Terz oder Sexte ꝛc. herabsteigen.

§. 7.

Der Nonenaccord findet allenthalben in der Tonleiter Platz, nur nicht auf der großen Sexte, noch den beyden Septimen des Moltons. Weder der volle Nonenaccord, noch der Nonenseptimenaccord von keinerley Gattung, kann auf der Prime eines Tons, er sey dur oder mol, bequem gemacht werden.

§. 8.

Man bedienet sich des schlechten und auch des Nonenseptimenaccords in dem galanten Styl öfters auf eine Art, die einem stillstehenden oder unresolvirenden Nonenaccord ähnlich siehet. Aber im Grunde ist wohl nichts anders als eine bloße Aufhaltung der Resolution dabey vermacht. Das merkwürdigste bey der Sache ist, daß der Nonenaccord sich bey diesem Processe in seinen Stammaccord der Septime verwandelt. Der Herr Bach ist der erste, der, so wie viele andere besondere Gänge, also auch diese beobachtet hat. Man sehe Tab. III Fig. 31. und 32. Von einer andern Art ist die Aufhaltung der Resolution des Nonenaccords bey Fig 33. in einem galanten dreystimmigen Satze, bey welchem man sich doppelte Ziffern erlaubet. Hier steiget die None mit der Septime über sich, bevor sich jene in die Quinte, und diese in die Terz auflöset. Der in diesem Exempel befindliche Septimennonen-

satz

satz aber wird in dem Absatz vom Undecimenaccord noch einmahl vorkommen, allwo er eher, als hier zu Hause gehöret, wenn man die Sache genau untersucht.

§. 9.

Alle Nonenaccorde, die von einem einer characteristischen Tonsexte zugehörigen Septimensatze herstammen, z. E. g h d f a, oder g h d f as, können bey liegendem Basse, ohne Vorbereitung der None oder Septime, im galanten Styl frey angeschlagen werden.

§. 10.

Folgende nachschlagende und durchgehende Nonenseptimensätze findet man im galanten dreystimmigen Satze, als:

2/4	es	d	c	b	a	3/4	g	g	a	g	g	—	f	e
	c	b	a	g	fis		e	e	f	e	e	—	d	g
	c	—	c	cis	d		c	g	——		g	a	h	c

§. 11.

Die Umkehrungen des Nonenaccords gehören theils unter die problematischen, theils unter die verwerflichen Sätze, wovon hernach geredet werden wird.

VI. Absatz.

Vom Undecimenaccord und den davon abstammenden Sätzen.

§. 12.

Der Undecimenaccord entstehet, wenn einem Septimenaccord eine Quinte **unterwärts** hinzugefüget wird, wie Seite 28. 29. §. 7. gezeiget worden ist. Wenn z. E. unter den Septimenaccord g h d f die Unterquinte c gesetzet wird, so macht der daraus erwachsende Accord c g h d f einen fünfstimmigen Satz, der von accuraten Tonlehrern ein Undecimenaccord genennet wird. Seine gemeine Benennung in der Praxi werden wir hernach hören. Hier ist nur annoch zu erinnern, daß man zwischen dem Grundtone des Undecimensatzes und seiner Quinte eine Terz supponiren muß, damit der Zusammenhang der Zeugung der Accorde nach vernünftigen Gründen erkläret werden könne. (Man kann

kann hierüber meine Untersuchung der Sorgischen Lehre von den Dissonanzen im 2. und 3ten Stücke, V. Band der Beyträge weitläuftiger nachlesen.) Wenn wir dem zufolge zwischen c und g in dem angeführten fünfstimmigen Satze den Ton e setzen: so entstehet der sechsstimmige Satz c e g h d f, der zwar so wenig, als gewisse unnütze drey- und vierstimmige Stammaccorde, wovon oben geredet worden ist, in seinem ganzen Umfange in der practischen Ausübung Statt hat; aber nichts destoweniger gekannt seyn muß, wovon man in der Folge die Ursache einsehen wird. Was von dem Ueber- und Untersetzen oben beym Nonenaccord gesaget worden ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung vom Undecimenaccord. Der Unterscheid der Quarte und Undecime bestehet darinnen, daß die Undecime in allen Fällen eine Dissonanz, und zwar eine vollkommne Dissonanz ist, weil sie die Septime vorstellet. Die Quarte hingegen hat fürs erste in den Mittelstimmen nicht nur alle Freyheiten einer Consonanz; sondern sie geniesset auch, gegen den Baß gestellet, als eine unvollkommne Dissonanz, verschiedene Prärogative, wie man in den Artikeln vom Sextquarten- Terzquarten- und Secundenaccorde gesehen hat. Man muß aber diese Prärogative nicht zu weit ausdehnen, wie Herr Sorge, und einer seiner Schüler, der Componist einiger Oden in den lyrischen, elegischen und epischen Poesien gethan hat hat, wovon man meine Anmerkungen über den Sorgischen G. B. im achten Capitel vom Sextquartenaccord, nachlesen kann. Solchen harmonischen Unsinn verstattet die Praxis nicht.

§. 13.

Die ins Gebiet der Undecime, (die ich hinfort der gemeinen, obwohl irrigen, Benennung gemäß Quarte nennen werde,) gehörenden Accorde sind folgende:

I) Der fünfstimmige Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte. Die wahre Signatur desselben in lauter einfachen Zahlen ist die mit 9, 7, 5 und 4, und die falsche, in welcher die None für eine Secunde ausgegeben wird, die mit 7, 5, 4 und 2. Die Hauptdissonanzen in diesem Accorde sind die Quarte, None und Septime. a) Wenn derselbe auf der Prime einer Tonart gemacht wird, in welchem Falle er von dem Septimenaccorde der Dominante abstammet, so geschicht solches entweder bey

schon vorherliegenden, oder bey nicht vorherliegendem Baße. In dem ersten Falle können seine Dissonanzen nicht vorbereitet werden; aber in dem zweyten muß es geschehen, und in jedem müssen alle gehörig auflösen, welches geschicht, wenn die große Septime über sich, und die reine Quarte und None unter sich geht. Doch hat die **None bey vorherliegendem Basse** auch die Freyheit über sich zu gehen. Exempel vom fünfstimmigen Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte sehe man bey Fig. 36 und 37. Tab. III. Bey Fig. 36. geht der Stammaccord der Septime vor dem fünfstimmigen Quartnonensatze, zur Vorbereitung her. (Es wird hier vorausgesetzt, daß der Septimenaccord seine gehörige Vorbereitung zum voraus bekommen hat, oder daß er in der galanten Schreibart gebraucht wird.) Die Stammharmonie, für welche Fig. 37. steht, und worauf sich selbige beziehet, findet man bey Fig. 38. β) Wenn der Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte auf der **Mediante eines Moltons** gemacht wird, so ist die Quinte übermäßig. Diese vierte Hauptdissonanz geht über sich, und alle übrige drey Hauptdissonanzen steigen zu ihrer Auflösung herunter. Tab. III. Fig. 39. Bey liegendem Basse kann dieser Satz auch auf die Art, wie bey Fig. 40. gehandhabet werden. γ) Wenn der fünfstimmige Quartnonenaccord auf den **übrigen Stuffen einer Tonart** gemacht wird, so gehet die Quarte, None und Septime allezeit herunter, und wenn es nicht mit einmahl geschehen kann, so thun sie es eine nach der andern, zuerst die Quarte, hernach die None, und so weiter. Hier findet kein liegender Baß statt, ausgenommen auf der **Dominante** in einem Orgelpunct. Die Vorbereitung bey dem beweglichen Basse geschicht ordentlicherweise entweder mit dem Stammaccord der Septime, oder dem von selbigen entstehenden Sextquintenaccorde, z. E. wie bey Fig. 41. Tab. III.

II) **Der vierstimmige Quartnonenaccord mit der Septime** ist ein abgekürzter (*) Accord von dem vorhergehenden. Seine Signa=

(*) Herr Sorge, von dessen artigen Ausdrücken man ein ganzes Wörterbuch schreiben könnte, bedienet sich anstatt **abkürzen**, der Wörter **stranguliren, decolliren, erwürgen, den Hals brechen,** u. s. w. und die Accorde nennet er **Bestien** 2c.

gnatur in einfachen Zahlen ist 9, 7, 4, statt deren aber sehr oft 7, 4, 2, aber irrig, gebraucht wird. Wenn man aus dem vorhergehenden fünfstimmigen Satze die Quinte wegthut: so hat man ein Exempel von diesem, indem es in Ansehung der Behandlung der Dissonanzen, gleiche Bewandniß mit ihm hat. a) Vermittelst einer Freyheit läßet man auf der Prime einer Tonart, wo die Septime und None groß sind, die Quarte aber rein ist, jedoch nur bey **liegendem Basse**, und im **Durchgange**, manchesmahl alle drey Intervallen über sich gehen, z. E. wie bey Fig. 54. Tab. III. β) Wenn die Septime weggelaßen, und der Accord dreystimmig gemacht wird, so hat sowohl die Quarte als None, bey **vorherliegendem Basse**, auf allen Stuffen, wo es die Modulation zuläßt, die Freyheit, sowohl herauf, als herunter zu gehen; z. E.

e	f	g	g	f	e
c	d	e	e	d	c
c	—		c	—	

Das ist der irrig so genannte **durchgehende Secundenaccord** wovon Seite 67 geredet worden, und welcher mit dem verdoppelten Grundton vierstimmig ausgeübet wird. Die Umkehrung desselben giebt den **stillstehenden Septimensatz** aus 7, 3, wovon man Seite 57. und den stillstehenden **Sextquintenaccord**, wovon man Seite 62. gehöret hat.

III) Der vierstimmige **Quartnonenaccord mit der Quinte**, ist ein abgekürzter Accord von dem ersten. Seine Signatur ist 9 und 4. Man nehme von den Exempeln des fünfstimmigen Quartnonenaccordes die Septime weg, so hat man Exempel von diesem. α) Aus der Umkehrung dieses vierstimmigen Satzes entstehen zween **Quartseptimenaccorde mit der Terz**, von verschiedener Art, von welchen keiner mit dem bey der folgenden No. IV. zu vermengen ist. **Der erste** entsteht, wenn die Quarte und None des Stammsatzes ordentlich unter sich aufgelöset wird, nach der Art, wie bey Fig. 51. Tab. III. und man hernach selbigen dergestalt umgekehret, daß die None zur Basi gesetzet wird, wie bey Fig. 50. Ein so umgekehrter Accord ist nirgends als auf der Prime eines Tons zu gebrauchen, und sein Stammac-

cord

cord ist gar nichts nütze. Der **zweyte** entsteht, wenn die None des Stammaccordes über sich aufgelöset wird, z. E. wie in dem fünfstimmigen Accord Fig. 37. bey **oder**, und man hernach den Accord auf eben die Art, wie vorhin, umkehret. Man sehe Fig. 42. Dieser Satz ist gut, und wird mit seinem wahren Namen ein stillstehender, aber insgemein ein durchgehender **Quartseptimenaccord mit der Terz** genennet. β) Im galanten Styl kömmt, mit Auslaßung der Quinte, der Quartnonenaccord sehr oft dreystimmig vor, wobey die Quarte zuweilen übermäßig ist, z. E.

c	h	2
g	g	f
e	f	—

IV) Der vierstimmige **Quartseptimenaccord mit der Quinte** ist ein abgekürzter Accord von dem bey No. I). Man nehme aus den Exempeln desselben die None weg, so hat man Exempel von diesem. Seine Signatur ist 7, 5, 4. Dieser Satz erlaubet eine **Umkehrung**, wenn die Septime bey ihm klein ist, wie Fig. 43. Tab. III. und zwar entstehet von ihm α) ein **Quartseptimenaccord mit der Terz**, der mit 7, 4, 3 signirt wird, Fig. 44. β) ein **Sextsecundenaccord mit der Quinte**, der mit 6, 5, 2 bezeichnet wird, und nicht viel gebräuchlich ist. Fig. 45. Tab. III. und γ) ein **Secundquintquartenaccord**, der mit 5, 4, 2 vorgestellet wird, und wovon man bey Fig. 46. ein Exempel findet. Man wird aus der Verschiedenheit des Tractaments, den Unterscheid zwischen diesem Satze der Secundequintequarte, und und dem Quartnonenaccord mit der Quinte, mit leichter Mühe erkennen können. Wenn man nun begreifen kann, daß die None im Quartnonensatze keine Secunde, sondern eine None ist, warum ist solches nicht von den Accorden bey No. I. und II. zu begreiffen?

V) Der dreystimmige **Quintquartenaccord**, der vermittelst der Verdoppelung des Grundtons oder der Quinte vierstimmig ausgeübet, und entweder mit einer bloßen 4, oder mit 5 und 4 bezeichnet wird, ist **zweyerley**. Denn **entweder** geht die Quarte in dem folgenden Accorde sogleich zu ihrer Auflösung unter sich; **oder** sie verwandelt sich erst, durch Herabtretung des Basses um eine

eine Stuffe, in eine Quinte, bevor die Auflösung erfolget. In dem ersten Falle ist der dreystimmige Quintquartenaccord nichts anders als eine Verkürzung des fünfstimmigen Satzes bey No. I. und also ein verkürzter Stammsatz. Um ihn noch näher kennen zu lernen, so nehme man dem vierstimmigen Quartseptimenaccorde bey No. IV. die Septime, Fig. 43. Tab. III. so hat man eine Idee von seiner dreystimmigen Beschaffenheit. Im zweyten Falle ist derselbe ein verkürzter Secundquintquartenaccord, und also ein umgekehrter Satz. Man thue von dessen Exempel bey Fig. 46. die Secunde weg: so hat man ein Exempel von ihm in seiner dreystimmigen Beschaffenheit. Der Quintquartenaccord von der ersten Gattung, der ein verkürzter Stammaccord ist, erlaubet eine Umkehrung, vermittelst welcher von ihm entstehet α) ein dreystimmiger Quartseptimenaccord, dessen man sich zur Aufhaltung des Sextquartenaccords bedienet. Um ihn vierstimmig auszuüben, kann nichts als der Baß mit der Octave verdoppelt werden. Sein Sitz ist die Dominante, Fig. 47. Tab. III. und in der galanten Schreibart auch die Prime, allwo die Septime darzu groß ist Fig. 48., nicht aber die zweyte Tonseyte, wo Herr Sorge ihn irrig zu gebrauchen gewohnt ist. Eine andere Bewandtniß hat es, wenn der Quartseptimenaccord zur Aufhaltung des Septimenaccordes dienet. Alsdenn aber ist er kein umgekehrter, sondern ein verkürzter Stammaccord der für den Quartseptimenaccord bey No. IV. gebraucht wird. Wenn man von dem zu diesem letzten Accorde gehörigen Exempel bey Fig. 43. Tab. III. die Quinte weggthut, so hat man einen Begriff von dem Quartseptimenaccorde, der zur Aufhaltung des Septimensatzes dienet; und das Exempel bey Fig. 49. wird noch mehrere Erläuterung davon geben. Sowohl der umgekehrte, als der ursprüngliche Quartseptimenaccord wird mit 7, 4 bezeichnet. β) Ein dreystimmiger Secundquintenaccord, dessen Signatur 5 und 2 ist, und in welchem, um ihn vierstimmig auszuüben, entweder die Quinte oder der oberste Terminus der Secunde verdoppelt werden muß. Man nehme von dem Exempel des Secundquintquartenaccords bey Fig. 46. die Quarte weg, und verdoppele die Quinte, so hat man ein Exempel.

VI) Der vierstimmige Sextnonenaccord mit der Terz, der mit

9 und 6 bezeichnet wird. Diesen Satz aus dem Grunde kennen zu lernen, muß man einen Undecimenaccord in seinem ganzen Umfange von sechs Tönen nehmen, selbigen durch Weglaßung der None und Septime auf vier Stimmen zurückführen, und hernach ihn dergestalt umkehren, daß die Terz zur Basi gesetzet wird. Man concipire z. E. den ganzen unnützen sechsstimmigen Undecimenaccord zu d, nemlich d f a cis e g, und laße die None e und Septime cis weg: so bleibt d f a g übrig. Man kehre den Accord um, und stelle den Ton f in den Baß, so kommt f g a d, als ein Sextnonenaccord, wovon die Rede ist. Man sehe Fig. 52. Tab. III.

§. 14.

Es geschiehet sehr oft in der galanten Schreibart, daß man bey einem beweglichen Basse, eine ganz symmetrische Folge von über sich gehenden Nonen und Septimen antrift, wie bey Fig. 53. Tab. III. Das galanteste was ein Accompagnateur thun kann, ist nun unstreitig, daß er entweder dreystimmig mitspielt, oder daß er die Sätze durch Hinzufügung der Quinte vierstimmig macht. Allein ohne Zweifel ist es noch besser, wenn er bey dergleichen Gängen fünfstimmig verfährt, und den ganzen Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte nimmt, die None ordentlich unter sich auflöset, und, wenn eine kleine Septime vorkömmt, selbige liegen lässet, bis Gelegenheit zur Auflösung da ist. Die Gegenbewegung, die zwischen der Melodie und dem ganzen Umfang der Harmonie durch dieses Verfahren entsteht, kann nicht anders als von guter Wirkung seyn, und hernach ist es gut, den Quartnonenaccord im Satze anzuzeigen, als von welchem in der Folge mit 9 und 7 keine Spur äusserlich vorhanden ist. Man lese zurück, was Seite 71. 72. §. 8. von der Aufhaltung der Resolution des dreystimmigen Nonenseptimensatzes gesaget ist.

VII. Absatz.

Vom Terzdecimenaccord, und den davon abstammenden Sätzen.

§. 15.

Der Terzdecimenaccord entsteht, wenn einem Septimenaccord eine Septime unterwärts hinzugefüget wird, wie Seite 28.

29.

29. §. 7. gezeiget worden ist. Wenn z. E. unter den Septimenaccord gis h d f die Unterseptime A gesetzet wird: so macht der daraus erwachsende Accord einen fünfstimmigen Satz, der von accuraten Tonlehrern ein Terzdecimenaccord genennet wird. Seine Benennung in der Praxi werden wir hernach hören. Hier ist nur annoch zu erinnern, daß man zwischen dem Grundtone des Terzdecimensatzes und seiner Septime zwo Terzen supponiren muß, damit der Zusammenhang der Zeugung der Accorde nach vernünftigen Gründen erkläret werden könne. (Man sehe das 2 und 3 Stück des V. Bandes meiner Beyträge ꝛc. in der Untersuchung der sorgischen Lehre von den Dißonanzen.) Wenn wir dem zu Folge zwischen a und gis in dem angeführten fünfstimmigen Satze die Töne c und e setzen: so entsteht der siebenstimmige Satz a c e gis h d f, der zwar eben so wenig, als gewiße unnütze drey- und vierstimmige Stammaccorde, wovon oben geredet worden ist, in seinem ganzen Umfange in der practischen Ausübung Statt hat; aber nichts desto weniger gekannt seyn muß, wovon man die Ursache in der Folge einsehen wird. Was von dem Ueber- und Untersetzen oben beym Nonenaccord gesagt worden ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung vom Terzdecimenaccord. Der Unterscheid der Sexte und Terzdecime besteht darinnen, daß die Sexte eine Consonanz ist, die ihren Gang nehmen kann, wohin sie will. Die Terzdecime hingegen ist zwar nicht an sich, aber gleichwohl durch ihre harmonische Verbindung, eine Dißonanz, die ihre gemeßne Fortschreitung hat, und zu ihrer Auflösung einen Grad unter sich gehen muß. Mit der Quarte ist es allhier wie mit der Quarte in den Undecimenaccorden bewandt. Sie ist im Grunde eine Undecime.

§. 16.

Die ins Gebiet der Terzdecime, (die ich hinführo der gemeinen, obwohl irrigen, Benennung gemäß, Sexte nennen werde,) gehörende Accorde sind folgende:

1) **Der fünfstimmige Sextquartnonenaccord mit der Septime.** Die wahre Signatur deßelben in lauter einfachen Zahlen ist die mit 9, 7, 6, 4 und die falsche, in welcher die None für eine Secunde ausgegeben wird, die mit 7, 6, 4 und 2. In diesem Accorde sind alle vier Intervalle über dem Grundton so viele Dißonanzen, die zusammen oder nach einander aufgelöset werden. Bey der Auflösung nach einander machet die Sexte den Anfang, hernach folget die

die Quarte, alsdenn die None, und Septime, woferne nicht einige zugleich aufgelöset werden, 2c. Die Sexte und Quarte gehen unter sich; die None gehet nach der Beschaffenheit ihrer Größe, ingleichen der Tonstuffe, auf welcher der Accord gemachet wird, bald herauf bald herunter, wie man aus den Exempeln sehen wird. Bey liegendem Baße ist keine Vorbereitung möglich; bey einem beweglichen hingegen muß solche gehörig gemachet werden. Der Sextquartnonenaccord mit der Septime wird gemacht α) auf der **Prime einer weichen Tonart.** Tab. III. Fig. 55. Hier geht die Septime herauf, und die None kann herauf und heruntergehen, nachdem es die Umstände zulaßen, damit keine Quinten entstehen. β) auf der **Prime einer harten Tonart.** Wenn man die in A mol gehörige Exempel bey Fig. 55. in A Dur versetzet, so hat man Exempel davon. γ) auf der **Dominante einer weichen Tonart.** Tab. III. Fig. 56. δ) auf der **Dominante einer harten Tonart.** Man versetze das vorhergehende Exempel aus C mol in C dur, so hat man ein Exempel davon. ε) Auf der **Mediante eines Moltons** wie bey Fig. 57. Wenn man von allen diesen Sätzen die unterste Stimme wegthut: so entdecket sich entweder ein Stammseptimenaccord, oder nach Beschaffenheit der Lage der Stimmen, ein umgekehrter Satz davon, aus welchem sich die Erzeugung des Terzdecimenaccordes und seine Behandlung erklären läßet.

II) **Der vierstimmige Sextquartnonenaccord**, dessen wahre Bezifferung in einfachen Zahlen, mit 9, 6, 4, nicht aber, wie fälschlich öfters geschiehet, mit 6, 4, 2, verrichtet werden muß. Es ist schon oben Seite 67. 68 davon gesprochen worden. Dieser Accord hat seinen Platz auf der Prime, Mediante und Sexte der weichen, ingleichen der Sexte der harten Tonart, allwo er ordentlicher Weise bey einem beweglichen, d. i. nicht vorherliegenden Baße ausgeübet werden muß. Bey Fig. 25. und 26. Tab. III. findet man ihn auf der Sexte einer harten, und der Prime eines weichen Tons. Wenn man von dem Exempel bey Fig. 57. die Septime wegthut, so siehet man die Art, wie er auf der Mediante ausgeübet wird. Auf der Sexte einer weichen Tonart ist die None allezeit übermäßig. Es ist oben Seite 67 allwo von dem Unterscheide der None und Secunde die Rede gewesen, davon ein Exempel gelegentlich vorgekommen.

Wer aus folgenden Exempeln nicht den Unterscheid der None und Secunde erkennen kann, der muß nichts erkennen können. Man sehe:

c	d	—	c	h		h	c	
a	h	—	a	f ⌒		f	e	
e	f	—	e	d ⌒		d	c	
a	a	gis	a	gis		a	-	

III) Der vierstimmige Sextseptimenaccord mit der Quarte, dessen Signatur in einfachen Zahlen aus 7, 6, 4, besteht, und welcher bey beweglichen und unbeweglichen Bäßen gemacht wird. Man nehme von den Exempeln des fünfstimmigen Sextquartnonenaccordes mit der Septime, die None weg, so hat man Exempel davon, und zwar α) auf der Prime einer weichen Tonart, Tab. III. fig. 55. β) auf der Dominante einer weichen Tonart, fig. 56, und γ) auf der Dominante einer harten Tonart, wenn das vorhergehende Exempel aus dem Molton in einen Durton versetzet wird. Auf der Dominante einer weichen Tonart wird dieser Accord auch mit der großen Septime gemacht, um dem übermäßigen Sextquinaccord die Auflösung zu erleichtern, wie man Tab. III. fig. 14. im letzten Schemate gesehen hat. Der Stammseptimensatz ist allhier der dreyfach verminderte Septimenaccord, und zwar dis f a c in dem bey Fig. 14. vorhandnen Exempel.

IV) Der vierstimmige Sextseptimenaccord mit der Terz, der mit 7, 6, 3, abgebildet wird. Man concipire einen Terzdecimenaccord in seinem ganzen Umfang, z. E. in den Tönen g h d — f as c es. Man setze diesen unnützen Accord, mit Weglaßung der Quarte, None und Quinte, auf die Sexte, Septime und Terz g h es f zurück: so siehet man, was es mit dem Sextseptimenaccorde mit der Terz für eine Bewandtniß hat. Er wird auf der Dominante beyder Tonarten hauptsächlich gebraucht. Bey Fig. 58. Tab. III. findet man ein Exempel, welches aus C mol in C dur versetzet werden kann. Dieser Accord leydet eine Umkehrung, vermittelst welcher ein Secundterzenaccord mit der Quinte von ihm entsteht, der auf der Dominante des Moltons hauptsächlich Statt findet. Er entstehet alsdenn von einem nicht viel gebräuchlichen Sextseptimenaccord ꝛc. auf der characteristischen Septime des Moltons. Man

setze z. E. den Sextseptimenaccord ꝛc. bey Fig. 59. Tab. III. und kehre denselben dergestallt um, daß die Sexte zur Basi genommen wird, so zeiget sich der Secundterzaccord, wovon hier die Rede ist. Man sehe Fig. 60.

§. 16.

Wenn der Sextquartnonenaccord außerordentlicher Weise mit liegendem Baße ausgeübet wird, Fig. 61. Tab. III. so entspringet von ihm α) ein stillstehender Septimenaccord, bestehend aus Terz, Quinte und Septime, Fig. 62. β) ein vollständiger stillstehender Sextquintenaccord, Fig. 63. und γ) ein vollständiger stillstehender Terzquartenccaord, Fig. 64.) Man vergleiche mit diesen stillstehenden Dißonanzen die von Seite, 75. In dem Sextquartnonenaccorde, wovon gehandelt wird, ist der Orgelpunct unten; und in drey davon abstammenden Sätzen ist er versetzt.

VIII. Absatz.

Von den problematischen und verwerflichen Umkehrungen und Versetzungen der untergeschobnen Accorde.

§. 1.

Ich verstehe durch problematische Umkehrungen eines Accordes solche Umkehrungen, die entweder nur in Orgelpuncten zugelaßen werden, oder die, wenn sie wegen des ihnen zukommenden Sitzes daselbst keinen Platz haben, annoch von unentschiedner Güte und Nutzen sind, indem ihre Stelle auf den Tonseyten, wo sie hingehören, mit bequemern Harmonien versehen werden kann. In diesem Falle sind alle Umkehrungen der fünf-vier- und dreystimmigen Nonensätze; die allerlezte ausgenommen, das ist diejenige, wo der Nonenaccord auf den Kopf gestellet, und die None des Satzes in den Baß gesetzet wird. Diese allerlezte Umkehrung, woferne sie nicht als eine Wechselharmonie in geschwinden Noten vorkömmt, gehöret nicht unter die problematischen, sondern unter die verwerflichen.

§. 14.

Die verwerflichen Umkehrungen eines Accordes sind entweder an sich verwerflich; oder sie sind es nur durch ihre Lage. In dem ersten Falle sind alle diejenigen, worinnen diese oder jene Dißonanz wider ihre Natur aufgelöset werden muß. Die in dem vorhergehenden §. angeführte verwerfliche Umkehrung des Nonenaccords ist von dieser Art, indem der oberste Theil der Septime stehen bleibt, und der unterste heruntergehen muß. In dem zweyten Falle sind alle diejenigen Umkehrungen, und Versetzungen, wo die Intervalle so nahe an einander stehen, daß sich keines gehörig ausdehnen, und daß der Accord also weder gehörig vorbereitet noch aufgelöset werden kann. Ich gebe ein Exempel mit dem fünfstimmigen Sextquartnonenccaord mit der Septime auf der Prime der harten Tonart ꝛc. Der Accord besteht aus C — h d f a und ist kein umgekehrter, sondern ein Stammaccord in seiner Art. Wenn hier der Grundton mit der Octave duplirt wird, und die Töne eine solche Lage bekommen, daß die Sexte, Septime, Octave und None dichte neben einander, in dem Raume einer Secunde genommen werden, als c — a h c d f: so ist dieses eine verwerfliche unharmonische Versetzung, die nichts tauget. So wenig in einer dreystimmigen Folge von nichts als Sextenaccorden, diejenige Lage gut gut ist, wo die Terz oben und die Sexte in der Mitte ist, weil dadurch garstige Quinten entstehen: so wenig ist diejenige Lage der Stimmen gut, wo sich die Intervalle nicht gehörig ihrer Natur nach ausbreiten können, weil dadurch wider die Vorbereitung und Auflösung Fehler entstehen. Was allhier von den Versetzungen gesagt ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung von den Umkehrungen. Aber die Zeit und der Raum erlauben mir nicht, weder den Artikel von den verwerflichen Umkehrungen und Versetzungen, noch den von den problematischen Umkehrungen, anitzt aus dem Grunde abzuhandeln. Ich verspare also dieses anderswohin.

II. Abschnit.

von der harmonischen Fortschreitung der Intervallen.

§. 1.

Da es zweyerley Arten von Intervallen giebt, consonirende und dissonirende, so theilet sich dadurch dieser Abschnitt in zween Absätze, in deren erstem von der Fortschreitung der Consonanzen, und in dem zweyten von der Fortschreitung der Dissonanzen, gehandelt werden muß. Wir können aber nicht mehr als den ersten Absatz und annoch nur zum Theil allhier abhandeln, und versparen also den letztern auf die Folge dieses Werks.

§. 2.

Die harmonische Fortschreitung fasset in gewissem Verstande zugleich die melodische Fortschreitung in sich. Zu einer Harmonie gehören nemlich zum wenigsten zwo Stimmen. Jede Stimme macht ihre besondere oder ihre melodische Fortschreitung für sich. Diese beyde besondere Fortschreitungen zusammengenommen machen aber nur eine einzige harmonische Fortschreitung aus. In diesem Falle ist die melodische Fortschreitung in der harmonischen zugleich begriffen, und gehet uns also solche in so weit in diesen Blättern an.

§. 3.

In einem andern Verstande aber hänget die melodische Fortschreitung der Intervallen von den Regeln ab, die die Setzkunst nach Maaßgebung einer Stimme oder eines Instruments, nach der Beschaffenheit eines Tonstückes, nach der Beschaffenheit eines auszudrückenden Gegenstandes oder einer zu bildenden Leidenschaft, nach dem Inhalte und der Beschaffenheit des Textes, ingleichen nach Maßgebung der Regeln der Nachahmung u. s. w. vorschreibet. In diesem Verstande kann ein musikalisches Stück bey der reinsten Harmonie die verwerflichste Melodie, oder umgekehrt, bey einem sehr unreinen

reinen Satze eine vortrefliche Melodie haben. Diese Arten der melodischen Fortschreitung der Intervallen gehen uns hier nicht an.

Von der Fortschreitung der Consonanzen.

§. 1.

Die Fortschreitung der Consonanzen kann auf dreyerley Art geschehen, in gerader, ungerader und vermischter Bewegung.

1) Die gerade, (gleiche, oder ähnliche) Bewegung, ist, wenn zwo oder mehrere Stimmen stuffen- oder sprungweise, zugleich auf oder absteigen. Tab. III. Fig. 65.

2) Die ungerade, (ungleiche, unähnliche, widrige oder Gegen-) Bewegung, ist, wenn eine Stimme hinauf und die andere herunter geht, es mag nun aus- oder gegen einander, sprung- oder stuffenweise geschehen. Fig. 66.

Einige pflegen diejenige Art der widrigen Bewegung, da die Stimmen aus einander gehen, eine abgesonderte Bewegung, zu nennen.

3) Die vermischte- oder Seitenbewegung, ist, wenn eine Stimme sprung- oder stuffenweise fortgeht, und die andere bleibt. Fig. 67.

Einige fügen eine vierte Bewegung hinzu, die sie die parallel Bewegung nennen, und verstehen sie dadurch diejenige, wenn sich die Stimmen nicht von einer Stuffe zur andern fortbewegen, sondern in ihrem Einklange wiederhohlet werden. Fig. 68.

§. 2.

Da die Consonanzen von verschiedner Art und Gattung sind, und man besser durch eine Bewegung als die andere zu mancher Consonanz gehet: so hat man folgende, nach Anleitung dieser dreyfachen Bewegung, eingerichtete Hauptregeln in Obacht zu nehmen: α) Von einer vollkommnen Consonanz zu einer andern vollkommen gehet man entweder durch die Gegen- oder Seitenbewegung. β) Von einer vollkommnen Consonanz zu einer unvollkommen gehet man durch alle drey Bewegungen. γ) Von einer unvollkommnen Consonanz zu einer vollkommnen gehet man durch die Gegen- oder Seitenbewegung. δ) Von einer unvollkommnen Consonanz zu einer andern unvollkommnen gehet man durch alle drey Bewegungen.

Der Raum dieser Blätter aber erlaubet uns nicht mehr, als die erste Hauptregel abzuhandeln; weshalb wir die Erklärung der übrigen bis auf die nächste Fortsetzung verschieben.

Erklärung der ersten Hauptregel:

Von der Fortschreitung einer vollkommen Consonanz zu einer andern vollkommnen,

oder:

Von dem Gebrauche des Einklangs, der Octave und der Quinte.

Aus der Haupregel: daß man von einer vollkommnen Consonanz zu einer andern vollkommnen entweder durch die Gegen- oder Seitenbewegung gehen müsse, fliessen folgende besondere Regeln:

(I.) **Man darf weder zween Einklänge, noch zwo Octaven in gerader Bewegung hintereinander setzen.** z. E. Fig. 69. Tab. III. ingleichen Tab. I. Fig. 44.

Anmerkungen.

(1) Von solchen Compositionen, wo α) hin und wieder alle Partien im Einklange oder der Octave zusammen fortgehen, z. E. in Synfonien, Concerten, ꝛc. β) wo eben dieselbe Partie von verschiednen Instrumenten im Einklange oder der Octave gespielet wird, γ) wo die Singstimme mit einem Instrument im Einklang oder der Octave unterstützet wird, δ) wo der Baß in der tiefern oder höhern Octave, oder mit beyden zugleich, oder im Einklange verstärket wird, es mag seyn in einem Stücke mit einem oder mit mehrern Chören, u. s. w. ist hier so wenig die Rede, als von den Einklängen und Octaven in der parallel Bewegung, als welches alles gut ist, wenn es vernünftig damit zugehet. Wir haben es hier mit der Folge zweer Einklänge und Octaven zu thun, die an solchen Oertern aufstossen, wo die beyden Stimmen, kraft der Verbindlichkeit des Satzes, verschieden seyn sollen. Doch ist zu erinnern, daß man sowol in Ansehung der Quinten und Octaven besonders, als in Ansehung der Fortschreitung aller consonirenden Intervallen überhaupt, auf folgende Umstände Acht haben, und einen Fall von dem andern unterscheiden muß. Man muß nemlich allezeit erwegen:

α) **Ob der Satz zwey-oder mehrstimmig ist.** Manches ist in einem vielstimmigen Satze erlaubt, und in einem wenigstimmigen verboten, weil es allhier zu leer seyn würde; und umgekehrt ist manches in einem wenigstimmigen Satze erlaubt, was in einem vielstimmigen nicht statt findet; z. E. in einem Bicinio können die beyden Stimmen, terzen- oder sextenweise, die weitesten Sprünge zusammen machen. In einem vierstimmigen Satze hingegen ist es nicht erlaubt, auf eine ähnliche Art zu springen, zumahl in gerader Bewegung. Uebrigens wird nicht überall und in allen Fällen ein Satz von vier oder fünf Stimmen erfordert, eine Ausnahme wider eine Regel zu machen. So bald der Satz nur dreystimmig ist, so kann die dritte Stimme schon entweder vermittelst einer guten harmonischen Bewegung, welches man auch sonsten einen guten Progreß nennet, eine gnugsame Ausnahme verursachen.

β) **Ob der Fortgang zwischen den äussersten Stimmen, d. i. der höchsten und tiefsten, oder zwischen einer äussersten und mittelsten, oder zwischen den Mittelstimmen alleine ist.** In dem ersten Falle ist die Fortschreitung am meisten eingeschränkt, in dem andern weniger, und in dem dritten am wenigsten. Die Ursache davon ist leicht einzusehen. Die äussersten Stimmen fallen am schärfsten ins Gehör. Die mittelsten sind durch die äussersten bedeckt. Bey einer mittelsten und äussersten verdecket die letztere die Freiheit der ersten.

γ) **Ob nur einerley Harmonie vorhanden ist, oder ob solche unterbrochen ist.** In dem ersten Falle leidet eine Regel selten Ausnahme, in dem andern alle Augenblicke.

δ) **Ob, wenn nur einerley Harmonien vorhanden ist, die dritte Stimme eine gute harmonische Bewegung macht.**

ε) **Ob das Zeitmaaß schnell oder langsam ist.** Mancher Fortgang ist in der schnellen Bewegung erlaubt, und in der langsamen verboten, und umgekehrt, mancher in der langsamen Bewegung erlaubt, und in der geschwinden verboten.

ζ) **Ob zwischen den beyden Intervallen ein Absatz und ob derselbe lang oder kurz ist, welches man aus den Pausen erkennet.** Nach einem längern Absatze ist alles erlaubt, nach einem kürzern nicht so leicht.

η) Ob

η) Ob beyde Intervallen anschlagende Harmonien machen, oder ob eines davon durchgeht. Der Durchgang macht allenthalben Ausnahme, nur nicht bey Quinten und Octaven in gerader Bewegung.

θ) Ob man componirt, oder auf dem Claviere accompagnirt. Dorten ist vieles ein Fehler, was hier keiner ist.

ι) Ob die beyden Säze, worinnen sich die beyden Intervallen befinden, consoniren oder dissoniren. Bey einem dissonirenden Satze kann eine Regel allezeit mehr Ausnahme leiden, als bey einem consonirenden.

Alle diese Umstände und Fälle muß man allezeit vor Augen haben, und ich erinnere solches nochmahls deswegen, weil es vielleicht geschehen könnte, daß solches nicht allezeit besonders angezeiget werden mögte. **Es ist so wenig möglich, etwas ohne alle Ausnahme zu erlauben, als zu verbieten.** Alles, was erlaubet ist, kann in allen Fällen nicht gleich gut seyn, und alles was verboten ist, in allen Fällen nicht gleich böse seyn. Die Umstände verändern die Sache. Es ist aber nicht möglich, alle Umstände aufzusuchen und aufzuzeichnen. Ein feines Gehör und eine gute Beurtheilungskraft müssen den Regeln zu Hülfe kommen. Das Papier macht es nicht allezeit aus. Es fällt mir hiebey annoch die Frage ein, ob man nicht wegen des Ausdrucks eine Ausnahme machen könne. Meines Erachtens nicht, und ich sehe gar nicht ab, wie der Ausdruck einen Fehler gut machen könne. Die Unsinnigkeit des Königs Saul vorzustellen, hätte Kuhnau nicht seine Zuflucht zu vier Quinten nehmen dürfen, und wer auf die Wörter Bisquinque mit jenem Italiäner, vermittelst einer kindischen Anspielung, zwo Quinten setzen wollte, würde eben so lächerlich verfahren, als jener Capellmeister, der das Krähen des Hahns von einem hinter der Orgel versteckten Oboisten vorstellen ließ.

(2) **Der Fehler der Octave,** worunter wir hinführe der Verwandschaft wegen, und zugleich zur Ersparung des Raums den **Einklang** begreiffen werden, **wird durch keine dazwischen gesetzte kleine Pause gut gemacht.** Durch **kleine Pausen** werden alle Pausen von den halben Noten im Allabrevetact an bis auf die Zwey und dreyßigtheile in langsamen Tactarten verstanden.

Mit

Mit dieser Regel hat es seine Richtigkeit, (α) wenn der Satz nur zweystimmig ist, und die Pause die Stelle der Octave oder einer Dissonanz vertritt; Da verbessert die Pause den Fehler der beyden Octaven nicht. Fig. 70. 71. 72. Tab. III. Steht sie aber an die Stelle einer andern Consonanz, wie bey Fig. 73. 74. so werden zwar die beyden Octaven bey Einschnitten gut geheissen. Nichts desto weniger sind solche, wenn der Satz regelmäßig rein seyn soll, zu vermeiden. Hingegen gehn sie auf die vorige Art in drey- und mehrstimmigen Sätzen an, es mag bey Einschnitten, oder an andern Orten seyn; Fig. 1. Tab. IV. (β) Wenn der Satz zwar mehrstimmig ist, die Pause aber, die allezeit den Platz der vorhergehenden Note vertritt, gegen die andere Stimme dissoniret, oder eine Octave macht, und die andern Stimmen keinen guten Fortgang haben, d. i. wenn die beyden Octaven durch keinen eingeschobenen Satz von einander unterschieden sind. Denn wenn dieses letztere geschicht, so sind die Octaven verbessert und gut, indem die Regel nemlich allhier von zween unmittelbar auf einander folgenden und durch keinen andern Accord unterbrochnen Sätzen zu verstehen ist. Dieserhalb ist wider die Fig. 2 Tab. IV. befindlichen Exempel nichts einzuwenden, so fürchterlich sie auch auf dem Papiere aussehen. Was saget man aber zu dem Fig. 4. (a) befindlichen Exempel, wo sich viele starke Octaven hinter einander befinden? Das Exempel ist problematisch. Die Wirkung davon ist ungefähr, wie die von der bey Fig. 4. (b) in brechenden Octaven fortgehenden Melodie. Ich will es nicht vertheidigen. Wenn übrigens die beyden Stimmen, die eine Octave zusammen machen, zusammen aufhören, und nach einer kleinen Pause wieder zugleich mit einer Octave eintreten: so wollen viele Tonmeister zwar in diesem Falle von der obigen Regel schlechterdings und ohne Bedingung eine Ausnahme machen. Allein die Ausnahme ist falsch, woferne es nicht auf eine gute Art in einem zweystimmigen Satze geschicht, und woferne in einem Tricinio die andern Stimmen nicht zugleich eine gute Bewegung dabey machen, so wie bey Fig. 3. Tab. IV. welches zur Noth angeht.

3) Der Fehler der Octave wird durch keine nachfolgende

durchgehende oder vorhergehende Wechselnote gut gemacht, in welchem Falle es immer seyn möge. Fig. 5.

4) Der Fehler der Octave wird durch keine in der Gegenbewegung dazwischen gesetzte unvollkommne Consonanz gehoben, Fig. 6. gesetzt, daß auch der Gang mit Nebennoten vermehret wird. Fig. 7. Tab. IV. Mit dieser Regel hat es seine Richtigkeit in einem wenigstimmigen Satze und in geschwinden Noten. In einem mehrstimmigen aber, wenn die Bewegung nicht zu geschwinde ist, und durch eine eingeschaltetete Harmonie die übrigen Stimmen einen guten Fortgang bekommen, haben auch die strengsten Harmonisten der vorigen Zeit dergleichen Octavenfolgen für verbessert und folglich für zuläßig gehalten. Man sehe Fig. 8. Man findet so gar, daß die Alten öfters dergleichen Gänge ohne alle eingeschaltete veränderte Harmonie gebraucht haben. Fig. 9. Wenn zwischen die beyden Octaven die unvollkommne Consonanz in gerader Bewegung zu stehen kömmt, wie bey Fig. 10. so tauget solches in keiner reinen Composition. Hingegen können selbige auf die Art, wie bey Fig. 11. (a) in der Abspielung eines **Generalbasses** geduldet werden, ob es gleich auf die Art, wie bey Fig. 11. (b) besser ist. Bey den Alten findet man viele dergleichen Gänge in ihren ordentlichen Compositionen, doch nur in Polyphoniis und bey langsamer Bewegung.

(5). Der Fehler der Octave wird durch eine dazwischen gesetzte Quinte oder Quarte gehoben. Fig. 12. Tab. IV. Es geschieht aber solches allezeit besser in viel- als wenigstimmigen Sätzen.

(6) Mit den nachschlagenden **Octaven** in flüchtigen Gängen, Fig. 13. ingleichen mit den **Octaven** in **Brechungen**, Fig. 14. welche alle gut sind, wenn es vernünftig damit zugeht, und welche noch mit Nebennoten vermehret werden können, müssen die **durchgehenden Octaven**, welche nicht gut sind, und mit dem Ansehen des berühmtesten Melodisten nicht gerechtfertiget werden können, nicht vermenget werden. Fig. 15.

(7) Eine Octave, die mit einer **Manier** gemacht wird, ist auch eine Octave, und folglich deswegen verwerflich. Man sehe dergleichen Manierenoctaven bey Tab. IV. Fig. 16. (a). Die grosse und mehr als weibische Zärtlichkeit, womit einige Practiker zu spielen gewohnt sind, nebst der übertriebenen Veränderungssucht, bringet

get dergleichen Sätze öfters bis zum Eckel zum Vorschein, wenn sie der Componist noch etwann zu setzen vergessen hat, wie etwan bey Fig. 16. (b) wo die Nötchen, die die Manieren machen, ordentlich in den Tact mit eingetheilet sind. Daß solche Gänge falsch sind, ist bey (c) zu ersehen. Sollen dieselben nicht das Gehör beleidigen: so müssen die Puncte entweder auf die ersten Noten, als auf g und d gesetzet, oder es müssen Triolen daraus gemachet werden (d). Eine **durchgehende und zu gleicher Zeit Manierenoctave von einer andern Gattung**, als die itzt erklärten, findet man bey Fig. 17. allwo, vermittelst eines Ueberschlages, vor der Auflösung des dissonirenden Intervalls, die Octave der Gegenstimme, nach einiger Verzögerung, kurz zuvor geschwinde berühret wird. Man findet dergleichen Gänge bey vielen sonst strengen Harmonisten. Es sind bey selbigen so viele Uebersichten.

(8) Es giebt gewisse Gänge, die einige Tonkünstler, die sich in den Mechanismum des Satzes nicht recht zu finden wissen, für Octaven ansehen. Man sehe dergleichen Gänge bey Fig. 18. Tab. IV. Allein das sind nur Scheinoctaven, wie man solches aus der Auflösung dieser Gänge, wenn die Puncte oder Bindungen weggethan werden, bey Fig. 19. sehen kann. Dergleichen Gänge sind so wenig Octavenfehler, daß sie vielmehr dieselben verbessern, so wie solches auf eine ähnliche Art bey den Quinten geschicht. Sie leisten gute Dienste in Setzung der Mittelstimmen, und werden in der Nachahmung im widrigen Tacttheile mit gutem Erfolge gebraucht. Doch muß der Satz mehr als zweystimmig seyn, weil die Gänge an sich leer sind, und also wenig Veränderung machen.

(9) Wenn zwo Stimmen eine Octave gegen einander machen, und die in dem folgenden Satze eintretende Stimme gegen eine dieser beyden vorigen eine Octave formiret; ferner, wenn von zwo Stimmen, die eine Octave machen, die eine abgehet, und zwischen der bleibenden und einer andern in dem folgenden Satze gleichfals eine Octave entspringet: so wird solches von einigen als ein Fehler angesehen. Es ist wahr, daß in wenigstimmigen Sachen, zumahl in lauter consonirenden Sätzen, und zwar besonders auf dem Claviere, dergleichen Octavenfolgen, nicht genung die Ohren füllen. Hingegen kann kein einziger mit Recht etwas dawider einwenden, wenn dergleichen Sätze, zumahl bey

dißonirender Harmonie, in mehrstimmigen Sachen und zwar für verschiedne Stimmen oder Instrumente, gebraucht werden, da es in der That nur wahrhafte Scheinoctaven sind. Denn mit einer entweder noch nicht vorhandnen, oder mit einer abgehenden Stimme kann man den Fortgang der Intervallen in den übrigen Stimmen nicht vergleichen. Die zweyte Octave ist ja keine Fortsetzung der ersten, und muß man solche nicht fingermäßig nach dem Claviere beurtheilen. Wäre dieses, so müßte die zweyte Octave zwischen eben denjenigen Stimmen seyn, die die erste gemachet haben. Dieses aber findet sich nicht hier. Es sind also die bey Fig. 20. Tab. IV. und Fig. 1. Tab. V. befindlichen Exempel recht. Es wäre eben so lächerlich, dawider etwas einzuwenden, als wider den Satz bey Fig. 2. wo ein gewisser Clavierist Octaven zu entdecken glaubte. Auf gleiche Art verhält es sich mit den bey Fig. 3. bemerkten gebrochnen Claviergängen. Es ist leicht zu sehen, daß daselbst ein vierstimmiger Satz vorhanden ist, und daß die daselbsten in die Augen leuchtenden Octaven von verschiednen Stimmen enrstehen. Indeßen will ich diese leztern Gänge bey Fig. 3. nicht zur Nachahmung empfehlen, zumahl da sie beßer zu machen sind.

(10) Man giebt die Regel und zwar mit Recht, daß bey der Wiederhohlung eines Absatzes oder einer Clausel eines Stücks, zwischen dem letzten Satze, womit man den Absatz schliesset, und zwischen dem ersten, womit man denselben Theil oder einen andern wieder anhebt, keine fehlerhafte Octavenfolge Statt finden soll, weil eine Clausel an die andere, so wie ein Tact an den andern, gebunden ist.

(11) Es giebt eine Art von Octaven, die man vermittelst der Verwechslung oder Uebersteigung der Stimmen auf dem Papiere verstecken kann, die aber, zumahl wenn die Partien, zwischen welchen sie sich befinden, von einerley Instrumenten hervorgebracht werden, in folgenden Fällen gar leicht zu Gehöre kommen, 1) wenn der Satz nicht vollstimmig genung ist, 2) wenn beyde Sätze consonirend sind, 3) wenn die Octaven in den äussersten Stimmen sind, 4) wenn die meisten Stimmen in gerader Bewegung gehen. Aus diesem Grunde sind die Exempel bey Fig. 4. Tab. V. falsch, die bey Fig. 5. befindlichen aber recht. In vollstimmigen Sachen können dergleichen Uebersteigungen nicht allezeit vermieden werden, und man findet solche in den Compositionen der Alten alle Augenblicke.

In einer Fuge leisten sie zur Einführung eines Subjects die besten Dienste, und alsdenn können sie noch mit den bey der Anmerkung 9. angeführten Gründen freygesprochen werden. Man nennt sie Ohrenoctaven. Es ist wahr. Allein die Vollstimmigkeit und ein dissonirender Satz sind fähig genung, diese Ohrenoctaven dergestalt zu verstecken, daß sie auch das feinste Gehör nicht vernehmen wird. Man componire vollstimmig, und verbinde sich, sich derselben nicht zu bedienen. Man wird in würkliche Fehler fallen, um einem vermeinten Fehler zu entgehen. Ein Exempel von einer schlechten Uebersteigung in einem galanten zweystimmigen Satze sehe man bey Fig. 6. Die Verwechselung der Octaven bey Fig. 7. duldet man zur Noth in sehr vollstimmigen Sätzen.

(12) Ein heßlicher Fehler wider das Verbot der Octaven ist **es, wenn die None, nachdem sie vorhero durch die Octave vorbereitet worden, auch in die Octave aufgelöset wird.** Fig. 8. Diese beyden Octaven müßen durch eine dazwischen angebrachte Terz, die auch in eine Sexte verwandelt werden kann, verbessert werden. Fig. 9. Die Verzögerung der zweyten Octave, und die dazwischen angebrachte unvollkommne Consonanz, diese zwey Processe zusammengenommen, geben einen hinlänglichen Grund zur Rechtfertigung dieses Ganges ab.

(13) Ein Fehler wider das Verbot der Octaven ist die Auflösung der Septime in die Octave Fig. 10. wegen der zwischen dem Raume der zwo Grundnoten verdeckt liegende Octave, Fig. 11. Doch in gewißen galanten Gängen im mehr, als zweystimmigen Satze, ingleichen zur Noth im Nonenseptimenaccorde, wenn die Grundstimme eine Terz unter sich geht, erlaubet man diese Auflösung Tab. V. Fig. 12. 13. ingleichen Tab. II. Fig. 7. im zweyten Schemate. Doch muß der Gang, den die Grundstimme in die Terz unterwärts thut, nicht mit der dazwischen liegenden Note von dem Sänger oder Spieler auf die Art, wie bey Fig. 11. Tab. V. ausgefüllet werden muß, ob man es gleich auf die Art wie bey Fig. 14. thun kann.

(II.) **Man darf nicht zwo vollkommne Quinten in gerader Bewegung hinter einander setzen.** z. E. Fig. 15. Tab. V. und Fig. 46. Tab. I.

Anmerkungen.

(1) Von den Quinten in der parallel Bewegung, als welche alle gut sind, ist hier die Rede nicht.

(2) Der Fehler der Quinte wird durch keine dazwischen gesetzte kleine Pause gut gemacht. Was kleine Pausen sind, ist oben bey der Regel von der Octave gesagt worden, und übrigens hat es mit den Pausen zwischen den Quinten eben die Bewandtniß, die es mit den Pausen zwischen den Octaven hat. Vertritt die Pause die Stelle einer Quinte oder einer Dissonanz: so ist der Satz in einem Bicinio falsch. Fig. 16. Tab. V. In einem mehrstimmigen Satze aber, wenn die andere Stimme eine gute Gegenbewegung macht, sind diese beyde Quinten straffrey. Fig. 17. Steht die Pause an die Stelle einer andern Consonanz, wie bey Fig. 18. so wird solches von einigen Tonmeistern bey Einschnitten erlaubt. Man thut aber besser, daß man sie lieber aus einem Bicinio wegläßt; es wäre denn, daß es geschähe wie bey Fig. 19. wo beyde Stimmen zusammen aufhören, und nach einer kleinen Pause wieder zusammen nach einander eintreten. Hingegen ist in einem drey-und mehrstimmigen Satze, es mag in Einschnitten oder sonsten seyn, nichts dawider einzuwenden. Eine ganze Reihe von problematischen Quinten, die mit den oben angeführten Pausenoctaven in ein Fach gehören, findet man bey Fig. 21. Thun sie eine andere Wirkung als wenn sie wie bey Fig. 22. (a) oder wie bey (b) erscheinen? Daß der Satz bey Fig. 23. der Stoff davon ist, und diese Quinten aus der Zerreissung desselben entstehen, giebt der Augenschein. Indessen will ich sie nicht vertheidigen.

(3) Man kann die beyden Quinten, so wie oben die beyden Octaven (Anmerkung 8.) dadurch verbessern, wenn man eine Stimme in der Seitenbewegung vorgehen und die andere nachkommen läßt. Fig. 24. Einige nennen dieses praeuenire Quintam vel Octauam, **den Quinten oder Octaven zuvor kommen**, und sind dergleichen Zuvorkommungenen, **in Setzung der Mittelstimmen besonders**, sehr vortheilhaft.

(4) Die Terz, und wenn dieselbe auch mit Nebenoten vermehret wird, verbessert nicht den Fehler der beyden Quinten. So lehret unter andern Fux; und Tevo lehrt das Gegentheil, und will, daß die Terz den Fehler der Quinten gut macht. Wem soll man glauben? Das vernünftigste ist ohne Zweiffel, die Mittelstrasse zu wählen, und in Ansehung eines zweystimmigen Satzes, zumahl bey etwas hurtiger Bewegung, dem Fux beyzupflichten. Sobald aber der

Satz

Satz mehrstimmig, und die Bewegung nicht zu hurtig ist, zumahl in Mittelstimmen und bey dissonirenden Sätzen, sehe ich gar nicht die geringste Ursache, warum man nicht der Meinung des Tevo seyn könne. Fux hat dergleichen Gänge mehr als einmahl, wider seine eigene Regel, gebraucht. Wir wollen also die Exempel bey Fig. 25. für unächt, die bey Fig. 26. aber, zwar nicht für ächt, doch zum wenigsten für zuläßig erkennen. Eben die Bewandtniß als mit den Terzen hat es mit der, der ersten Quinte im Durchgang nachfolgenden Septime, davon man bey Fig. 27. böse und bey Fig. 28. zuläßige Exempel befindet. Ich habe gesagt im Durchgang; denn im Anschlage wird sie von keinem bestritten. Fig. 29. Soviel ist indessen gewiß, daß man mit dergleichen Gängen sparsam verfahren muß, so lange man bessere in seiner Gewalt hat.

5) Der Sprung einer Quarte, Quinte oder Sexte verbessert den Fehler der Quinten; doch besser in drey - als zweystimmigen Sätzen. Fig. 30.

6) Mit den durchgehenden Quinten, welche verwerflich sind, Fig. 1. Tab. VI. müssen folgende Arten nachschlagender Quinten, welche gut sind, nicht vermenget werden. Die erste Art ist, wenn die Terz vorangeht. Fig. 2. Die zum Grunde liegend Harmonie ist mit Ziffern dabey ausgedrücket. Die zweyte Art ist, wenn die Sexte voran geht, Fig. 3. (a) und wenn die Quinte auch punctirt wäre, (b) nach der Meinung des berühmten Herrn Capellmeisters Telemann. Wenn bey vorangehender Sexte die Fortschreitung in den beyden Stimmen stuffenweise geschicht, so kann solches nur mit aufsteigenden Noten, wie bey Fig. 4. nicht aber bequem bey herabgehenden Noten geschehen, weswegen die nachschlagenden Quinten bey Fig. 5. als pure fehlerhafte Quintengänge betrachtet werden; ob es gleich nicht unmöglich ist, sie vermittelst der Harmonie in gewissen Fällen von diesem Vorwurfe zu befreyen. Man sehe Fig. 6. Die hinter der Quarte unterwärts nachschlagende Quinten können nur in mehrstimmigen Sachen in den Mittelstimmen, niemahls in zweystimmigen gebraucht werden. Fig. 7. Geschicht der Nachschlag in der Oberstimme, wie bey Fig. 8. (a) so ist solches eine Freyheit, die nur in der Mitte, und zwar nur im galanten Styl vermittelst einer Art der Anticipation erlaubt ist. Zwischen den äussersten Stimmen ist es ein

Fehler,

Fehler, Fig 8. (b) ob man gleich den letzten Gang heutiges Tages genug findet. Hingegen ist es kein Fehler, wenn der Gang so wie bey (c) beschaffen ist, es mag der Satz zwey- oder mehrstimmig seyn. Der Gang bey (d) der an sich fehlerhaft ist, muß durch die Gegenbewegung der Mittelstimmen verbessert werden (e).

(7) So gut die in aufsteigender Progreßion abwechselnde Quinten- und Sextenfolge bey Fig. 9. ist, es mag eine Bindung dabey seyn oder nicht: so schlecht und fehlerhaft ist solche bey absteigendem Fortgange. Fig. 10. weshalb solche zu vermeiden ist. Mit der ersten guten Quinten- und Sextenfolge sind die fehlerhaften Folgen derselben bey Fig. 11. nicht zu vermengen. Bey jenen schläget die Sexte nach. Hier aber geht sie durch.

(8) So wenig die durchgehende Sexte den Fehler der beyden Quinten gut macht, so wenig macht ihn die durchgehende Quarte gut, Fig. 12. lauter heßliche Gänge. Mit der durchgehenden Quarte muß die nachschlagende Quarte nicht vermenget werden. Diese macht den Fehler der Quinten gut; sie kann aber nur in mehrstimmigen Sachen in den Mittelstimmen, niemahls in zweystimmigen gebraucht werden, so wie der Nachschlag nur in der Oberstimme bequem geschehen kan. Fig. 13.

(9) Mit den Manierenquinten ist es so wie mit den Manierenoctaven beschaffen. Man sehe Fig. 14. Sie sind heßlich. Eine durchgehende und zu gleicher Zeit Manierenquinte von einer andern Gattung, da die Quarte, vor ihrer regelmäßigen Auflösung, einen Grad aufwärts geht, und die Quinte der Gegenstimme geschwinde berühret, findet man bey Fig. 15. Diese Gänge werden geduldet.

(10) Die Auflösung der so genannten Quarte in die Quinte, wenn der Baß eine Terz abwärts geht, sehen viele, wegen der im Raume der beyden Grundnoten verdeckt liegenden Quinte, als einen Quintenfehler an. In einem zweystimmigen Satze klinget es freylich sehr mager. Allein, sobald nur eine dritte Stimme hinzukömmt, wird aller Eckel gehoben werden. Man sehe bey Fig. 16. und 18. Exempel, wider welche nichts eingewendet werden wird.

(11) Es können auch durch den Eintritt oder durch den Abgang einer Stimme Quinten entstehen. Mit diesen ist es eben so, als mit den Octaven von dieser Gattung beschaffen. Man sehe bey Fig. 17. einige Exempel. Es wäre eben so lächerlich,

diese

diese Quintenfolgen für fehlerhaft zu erkennen, als die Gänge bey Fig. 18. wo die erste Quinte aus der mittelsten und die zweyte aus der obersten Stimme entsteht.

(12) Was von den durch die Verwechselung der Stimmen entstehenden Octaven gesagt ist, gilt auch von den Quinten dieser Art. Ein böses Exempel siehet man bey Fig. 19. Gute Exempel findet man bey Fig. 20. Bey Fig. 21. siehet man vermittelst der Gegenbewegung abwechselnde Quinten, die man zur Noth in vollstimmigen Sachen duldet. Ein Exempel von einer andern Gattung siehet man bey Fig. 22.

(13) Bey der Wiederholung eines Absatzes aus einem musikalischen Stücke ist dahin zu sehen, daß zwischen dem letzten Satze des Absatzes und dem ersten Satze desjenigen Theils, wo man wieder anfängt, kein fehlerhafter Quintengang entstehe.

(14) Alle in Brechungen vorkommende Quinten, werden erlaubt. Fig. 23.

(15) Es finden sich einige Folgen von harmonischen Sätzen, wo man die offenbaren Quinten in gerader Bewegung zwischen den Mittelstimmen ziemlich vertragen kann. Man sehe Fig. 24. Tab. VI. Die Dissonanz ersticket allhier den aus der Quintenfolge sonst in den Ohren entspringenden Verdruß. Unterdessen ist es besser, die drey obersten Stimmen anders zu setzen, und die Quinten in Quarten zu verwandeln. Es fällt mir allhier ein gewisser Gang aus einem Claviersolo unsers berühmten Herrn Carl Phil. Eman. Bach, ein, wo man in einem dreystimmigen Satze mit grossem Fleisse gesetzte Quinten findet. Man sehe sie bey Fig. 25. Hier findet sich nicht einmahl eine Dissonanz dabey, die den Eckel der Quinten, nach dem Papiere zu urtheilen, heben könnte; und dennoch ist der Satz den Ohren eben nicht so eckelhaft, als man sich einbilden möchte. Indessen ist es wohl gewiß, daß ein solcher Satz auf dem Claviere, wo die eine Quinte fast erloschen ist, ehe sich die andere hören läßt, erträglicher als auf andern Instrumenten ist, die den Ton halten. Womit will man sonsten diese Quinten entschuldigen? Mit einem Vorhalte? Eine Quinte, die mit einem Vorhalte gemacht wird, ist auch eine Quinte, und die Manieren müssen so beschaffen seyn, daß keine Quinten daraus entstehen. Will man sie damit ent-

schuldigen, daß sie auf einer Stuffe bleiben? Es ist wahr, daß sie auf einer Stuffe bleiben; aber sie verändern ihren Sitz auf der Stuffe. Die Parallelbewegung findet hier also keine statt, und fis—cis nach f—c klinget nicht anders in den Ohren als ges—des. Da es sonst von der Quinte in die Sexte zu gehen erlaubt ist, so würde es doch nicht Sexten- sondern Quintenmäßig klingen, von der reinen Quinte, auf die Art wie bey Fig. 26. in die verminderte Sexte zu gehen. Das Papier oder der Notenplan giebt hier keinen Ausschlag.

(III) Zwo Octaven können in der widrigen Bewegung auf einander folgen. In einem mehr als vierstimmigen Satze kann solches zur Noth langsam und mit zwo anschlagenden Octaven geschehen, doch lieber in der Mitte, als zwischen den zwo äussersten Stimmen. In einem wenigstimmigen Satze muß die erste Octave durchgehend seyn, und eine hurtige Bewegung dabey Statt finden. Fig. 27.

(IV) Zwo Quinten können in der widrigen Bewegang auf einander folgen. In einem vierstimmigen Satze kann es lansam und mit anschlagenden Quinten geschehen. Fig. 28. In einem zweystimmigen Satze muß es geschwinde geschehen, und ist es besser, daß die erste durchgeht, Fig. 29. (a) als daß alle beyde anschlagen, (b) ob dieses letzte gleich auch geduldet wird.

(V) Von dem Einklange in die Octave, oder von der Octave in den Einklang kann man in der Gegenbewegung gehen Fig. 30. Es ist hiemit wie mit der vorher erklärten dritten Regel beschaffen.

(VI) Von dem Einklang in die Octave, item von der Octave in den Einklang, item von einer Octave zur andern, item von einer Quinte zur andern kann man überall, ohne Furcht zu fehlen, in der Seitenbewegung gehen. Fig. 31.

(VII) Von der Quinte kann man vermittelst der Seiten- und Gegenbewegung in die Octave oder den Einklang gehen. Fig. 32. und 33. Wenn man vermittelst der geraden Bewegung aus der Quinte in die Octave oder den Einklang geht: so entstehn allezeit verdeckte Octaven, wie man bey Fig. 34. (a) siehet, welche aber nur in Sachen die mehr als zweystimmig sind, zwischen den Mittelstimmen, ingleichen zwischen einer äussersten und mittelsten erlaubt sind, ob man solche öfters auch gleich bey sehr guten Autoribus zwischen

den beyden äussersten Stimmen findet. Fig. 34. (b) In zweystimmigen Sätzen, ingleichen in mehrstimmigen zwischen den beyden äussersten, erlaubet man nur folgenden Gang bey Fig. 35. wo die oberste Stimme eine Secunde, die unterste aber eine Quinte abwärts geht.

(VIII) Aus der Octave oder dem Einklange kann man vermittelst der Seiten- und Gegenbewegung in die Quinte gehen. Fig. 36. 37. Geschicht solches vermittelst der geraden Bewegung, so entstehen daraus verdeckte Quinten, Fig. 38. welche aber nur in mehr- als zweystimmigen Sätzen zwischen den Mittelstimmen, ingleichen zwischen einer äussersten und mittelsten erlaubt sind. In Biciniis, ingleichen in mehrstimmigen Compositionen zwischen den beyden äussersten, erlaubet man nur den Gang bey Fig. 39. wo die oberste Stimme eine Secunde, die unterste aber eine Quinte aufwärts geht. Nichts desto weniger findet man auch bey guten Scribenten verschiedene verdeckte Quinten zwischen den äussersten Stimmen in Polyphoniis. Doch müssen die übrigen Stimmen eine gute volle Harmonie und eine gute Bewegung dabey machen. Man sehe Fig. 40.

(IX) Zwo Quinten von verschiedener Gattung können nicht allein in der Seiten- und Gegenbewegung Fig. 41. 42. sondern auch in gerader Bewegung auf einander folgen, und zwar so gut in zwey- als mehrstimmigen Sachen, unten, oben und in der Mitte, sprung- und stuffenweise, jedoch mit Ueberlegung, wenn es in der geraden Bewegung geschicht.

α) Stuffenweise. Hier muß man Acht haben, ob auch verdeckte Quinten entstehen. Diese aber entstehen allezeit, wenn man von einer unvollkommnen Quinte zu einer vollkommnen geht. Fig. 43. Diese Quintenfolge ist in einem zweystimmigen Satze verboten, und nur in einem mehrstimmigen Satze, jedoch nur in den Mittelstimmen, oder zwischen einer äussersten und mittelsten erlaubt. Hingegen kann man allezeit, in was für einem Satze, und zwischen welchen Stimmen es sey, von einer vollkommnen zu einer unvollkommnen, ingleichen von einer vollkommnen zu einer übermäßigen gehen, weil die Ursach des Verbots, nemlich die verdeckte vollkommne Quinte wegfällt. Fig. 44. und 45. Doch ist es besser, von der vollkommnen zur übermäßigen hinauf, wie bey Fig. 45. als herunter zu steigen, Fig. 46. und diesen letzten Gang nur in Polyphoniis zwischen den Mittelstimmen zu gebrauchen. Von einer übermäßi-

mäßigen zu einer unvollkommen in gerader Bewegung sehe man Fig. 47. (a). Von einer übermäßigen zu einer vollkommnen Quinte habe ich bey einem gewissen Scribenten, auf dessen Namen ich mich nicht besinne, den Gang bey Fig. 47. (b) gefunden. Die Bewegung der dritten Stimme macht das Irreguläre in diesem Satze und die zwischen den beyden Intervallen vorhandne verdeckte Quinte einigermassen gut.

β) Sprungweise. Hier kann man ohne auf die verdeckte Quinten Acht zu haben, so wohl in den äussersten als mittelsten Stimmen von einer unvollkommnen Quinte zu einer vollkommnen gehen, wenn es die Harmonie erlaubt, und keine falsche Relations entstehen, und der Sprung nicht zu groß ist; Fig. 48. Die grossen Sprünge in gerader Bewegung zu verhüten, muß man in vielstimmigen Sachen zwischen den äussersten Stimmen allezeit die widrige Bewegung vorziehen, wenn der eine Sprung auch grösser würde. Von einer vollkommen zu einer unvollkommnen sprungweise zu gehen, geht ebenfalls an, Fig. 49. und 50. wenn sonst wider den Satz in Ansehung der Relation und in Ansehung des Sprunges an sich nichts einzuwenden ist. Von einer vollkommnen zu einer übermäßigen sehe man den Gang bey Fig. 51. Von einer übermäßigen auf eine unvollkommne läßt es sich nicht springen, es geschehe denn wie bey Fig. 47. (a).

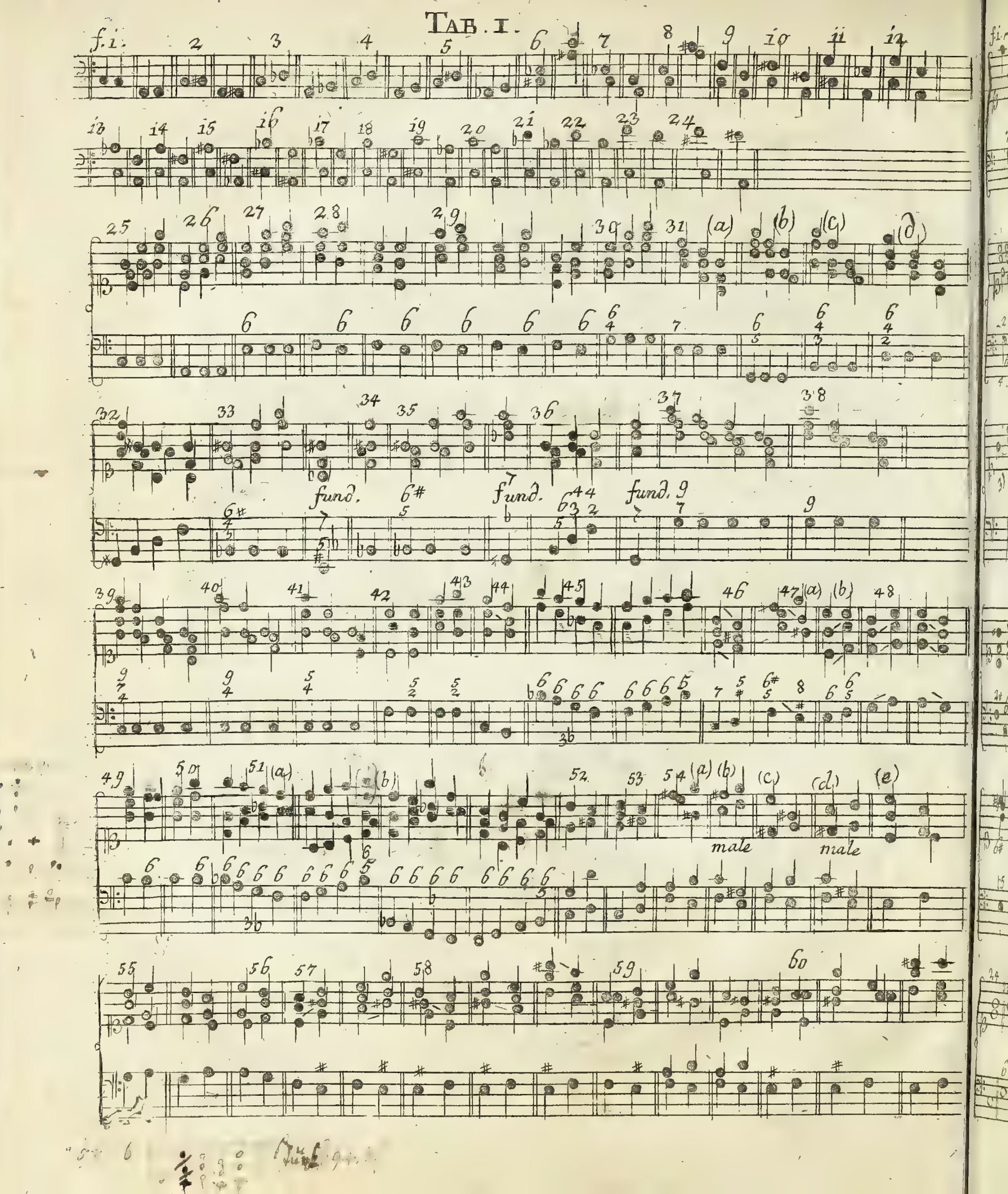
1) Anmerkung.

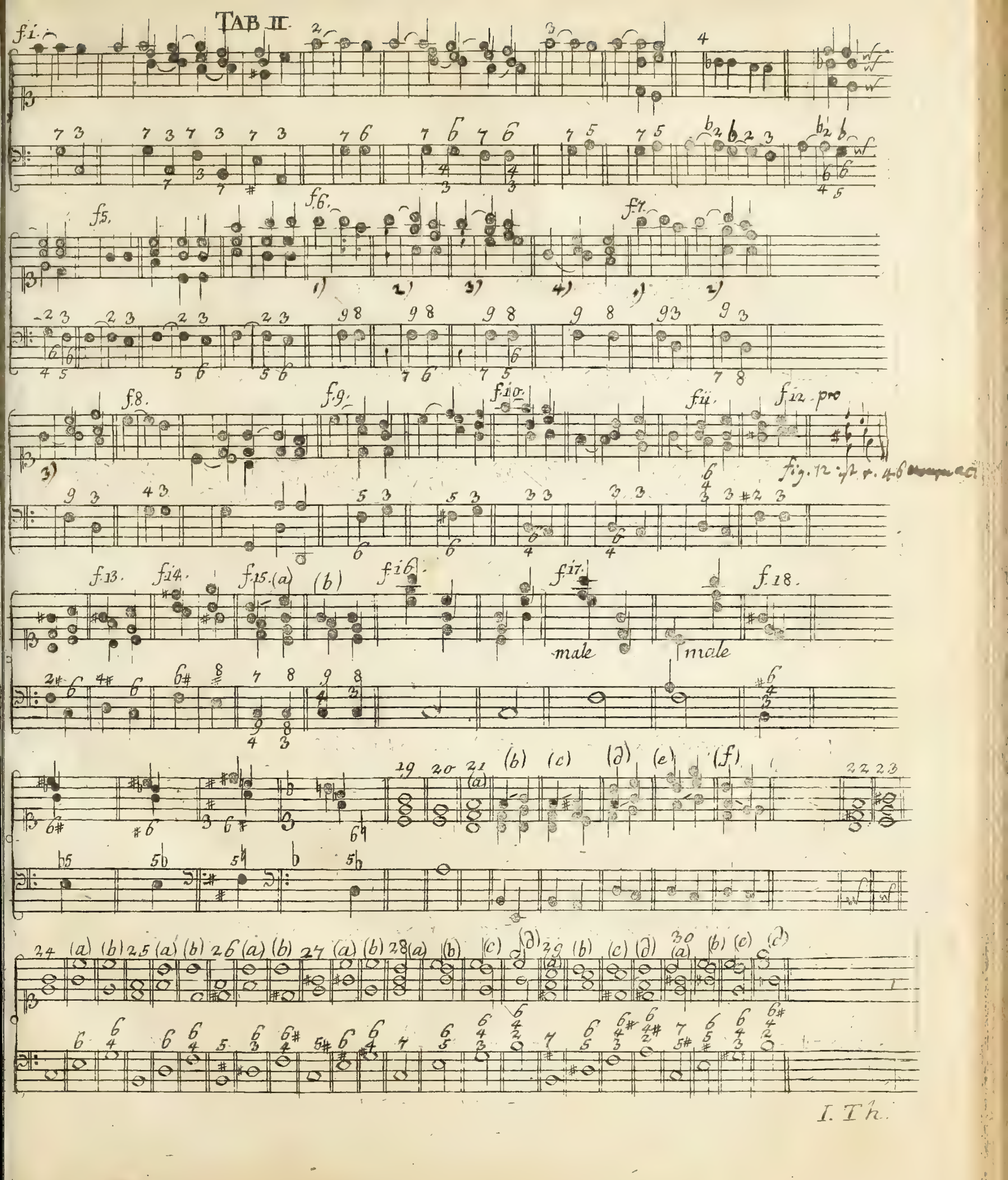
Zu den Quinten von verschiedener Gattung kann man folgende zwo Octaven von verschiedener Gattung, die ich aber nicht vertheidigen will, hinzufügen. Fig. 52.

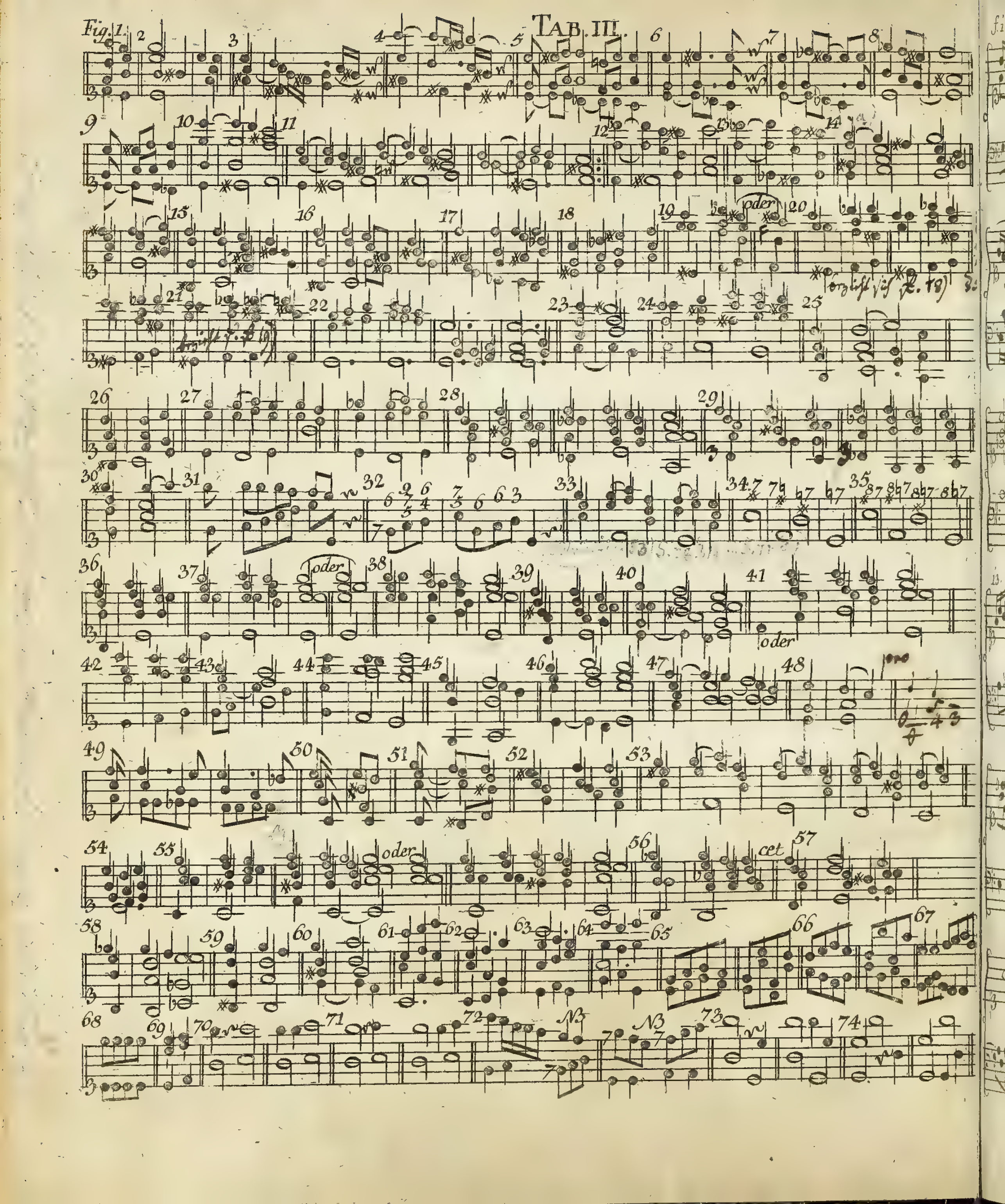
2) Anmerkung.

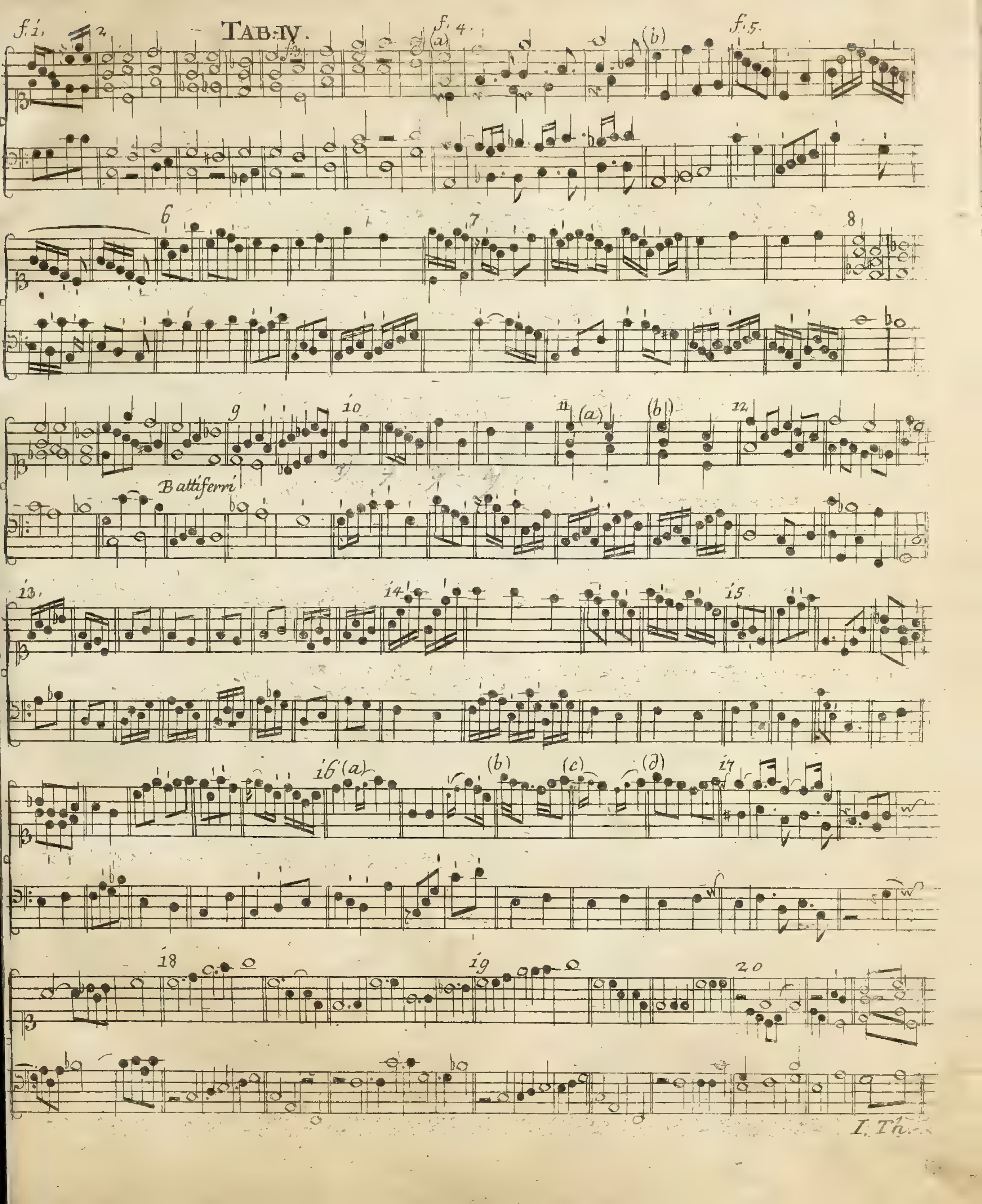
Zwo falsche Quinten können in gerader und widriger Bewegung hintereinander gemacht werden. Fig. 53.

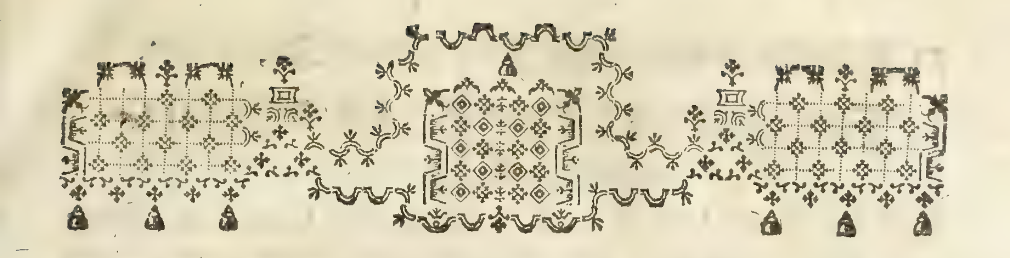
Soviel für diesesmahl von den Quinten und Octaven. Was wider Vermuthen übergangen seyn mögte, oder sonst noch hin und wieder erinnert werden, und zur Erläuterung oder Bestätigung mancher Anmerkung dienen könnte, soll alles zu seiner Zeit nachgeholet werden. Man kann von gewissen Quintengängen annoch die kritischen Briefe über die Tonkunst, 91. 92. und 94. Brief, nachlesen.


Tab. I.
f. 1.
fund.
fund.
fund.
male
male


TAB II
f.1
f.5
f.6
f.7
f.8
f.9
f.10
f.11
f.12 pro
f.13
f.14
f.15 (a)
(b)
f.16
f.17
f.18
male
male
I. Th.


TAB. III.
Fig. 1
oder
oder
oder
oder
cet


TAB. IV.
f. 1.
2
f. 4.
(a)
(b)
f. 5.
6
7
8
9
10
11
(a)
(b)
12
Battiferri
13.
14
15
16
(a)
(b)
(c)
(d)
17
18
19
20
I. Th.



Fortsetzung
des II. Abschnitts
von der harmonischen Fortschreitung
der Intervallen.

Es wird aus dem ersten Theile des Handbuchs, Seite 49. annoch bekannt seyn, wie wir diesen zweyten Abschnitt von der harmonischen Fortschreitung der Intervallen in drey Absätze unterschieden, um in solchen die Fortschreitung der Consonanzen, der Dissonanzen und Pseudoconsonanzen ꝛc., jede besonders, zu untersuchen. Wegen Mangel des Raums hat aber nur der erste Absatz, wiewohl nicht einmahl vollständig, abgehandelt werden können, indem man bey der Erklärung der ersten Hauptregel der Consonanzen hat müssen stehen bleiben. Wir haben folglich nicht allein den zweyten und dritten Absatz, sondern noch zuvörderst die drey übrigen Regeln von der Bewegung der Consonanzen hieselbsten zu erklären, um dadurch den ersten Absatz zu ergänzen. Es folget hiemit also eine

Fortsetzung des I. Absatzes des II. Abschnitts.

α) Erklärung der zweyten Hauptregel:

Von der Fortschreitung einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen, oder von der Fortschreitung der Octave, des Einklangs oder der Quinte zu einer Terz oder Sexte.

Die Hauptregel heißt: **von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen geht man durch alle drey Bewegungen.** Hieraus fliessen folgende besondere Regeln:

1. Regel. Tab. 1. 1) **Von der Octave oder dem Einklange kann man in die grosse und kleine Terz gehen,** α) durch die Seitenbewegung, Tab. I. Fig. 1. β) Durch die Gegenbewegung, Fig. 2. γ) durch die gerade Bewegung. Fig. 3.

2. Regel. 2) **Von der Quinte kann man in die grosse und kleine Terz gehen,** α) durch die Seitenbewegung. Fig. 4. β) Durch die Gegenbewegung. Fig. 5. γ) Durch die gerade Bewegung. Fig. 6.

3. Regel. 3) **Von der Octave oder dem Einklange kann man in die kleine und grosse Sexte gehen,** α) durch die Seitenbewegung, Fig. 7. β) durch die Gegenbewegung. Fig. 8. γ) durch die gerade Bewegung. Fig. 9.

4. Regel. 4) **Von der Quinte kann man in die kleine und grosse Sexte gehen,** α) durch die Seitenbewegung, Fig. 10. β) durch die Gegenbewegung, Fig. 11. γ) durch die gerade Bewegung. Fig. 12.

Anmerkungen.

1. Anmerkung. 1) Mann kann nicht sagen, wie es viele Alten zu thun pflegten, daß die bey Fig. 13. befindliche und andere ihnen ähnliche springende Fortschreitungen der Octave in die Terz oder Sexte an sich tadelhaft sind. Indessen sind sie doch **in verschiednen Fällen bey voller Harmonie in den äussersten Stimmen nicht bequem zu gebrauchen,** es wäre denn zwischen zweyen Absätzen, am Ende des einen, und am Anfange des andern. In den Mittelstimmen und in der galanten Schreibart hat man gar nichts dawider einzuwenden. Die Ursache, warum viele dieser Fortschrei-

tungen

tungen in den äussern Stimmen nicht bequem zu gebrauchen sind, ist, Tab. I.
theils, weil alle Stimmen fast zu gleicher Zeit springen müssen, wenn die Harmonie voll seyn soll, oder, weil zu viele harmonische Lücken bleiben, und der Satz leer wird, wenn man nicht mit allen Stimmen springen will.

2) Aus der **Octave in die grosse Terz** oder **Decime** zu gehen, bey stuffenweise auffsteigendem Diskant und stuffenweise absteigendem Basse, wurde **in dem Falle** bey den Alten verboten, wenn zu der Octave die grosse Terz genommen, und dadurch ein **mi** gegen **fa** oder ein so genanntes **unharmonisches Verhältniß**, wovon wir an einem andern Orte reden werden, verursacht ward. Man findet indessen dergleichen Sätze sowohl bey alten als neuen Scribenten, Fig. 14. (a) Tab. I. Hingegen ist nichts wider diese Fortschreitung zu erinnern, wenn die Octave mit der kleinen Terz begleitet wird. Fig. 14. (b). Die chromatischen Gänge bey Fig. 14. (c) sind gut, ihrer unharmonischen Relation ungeachtet. 2. Anmerkung.

3) Was bey der **Anmerk. 1.** von Sprüngen zweyer Stimmen aus der Octave in die Terz oder Sexte gesaget worden, gilt auch von verschiednen **Sprüngen der Quinte** in die **Terz** oder **Sexte**. Fig. 15. Tab. I. Man hat indessen sowohl hier als dort auf die **Modulation** und die **Art der Harmonie** zu sehen, die bey diesen **Fortschreitungen gebraucht werden soll**, als vermittelst welcher ein an sich unbequemer Gang öfters verbessert werden kann. Wenn z. E. die bey Fig. 16. befindliche Fortschreitung von der Octave oder der Quinte in die Sexte vom **Masson** unter die schlimmen gesetzet wird: so hat er in dem Falle bey Fig. 17. einiges Recht, wegen der nicht gar zu besten Auflösung der Septime. Hingegen hat er Unrecht, wenn es wie bey Fig. 18. (a) und (b) gehalten wird. Indessen kann ein Subject jenes öfters in der Fuge erfordern. Man wende diese Anmerkung auf ähnliche Fälle an. 3. Anmerkung.

4) Die bey Fig. 19. befindlichen **stuffenweise Fortschreitungen aus der Quinte in die Terz bey ungerader Bewegung**, sind durch den Gebrauch der besten Scribenten alter und neuer Zeit, wieder das Verbot gewisser Theoretiker, die sich mit der Praxi nicht gar zu glücklich abgaben, genungsam gesichert. 4. Anmerkung.

Tab. I. β) Erklärung der dritten Hauptregel:

Von der Fortschreitung einer unvollkommnen Consonanz zu einer vollkommnen, oder von der Fortschreitung der Terz oder Sexte zur Quinte oder Octave.

Die Hauptregel heißt: **von einer unvollkommnen Consonanz zu einer vollkommnen gehet man durch die Gegen- oder Seitenbewegung.** Hieraus fliessen folgende besondere Regeln:

1. Regel. 1) **Von der grossen oder kleinen Terz zur Octave oder dem Einklange kann man gehen** α) in der Seitenbewegung, Tab. I. Fig. 20. β) in der Gegenbewegung. Fig. 21. Thut man solches in der **geraden Bewegung**, so entstehen **verdeckte Octaven**. Fig. 22. Von dergleichen Fortschreitungen werden keine, als die bey Fig. 23. (a) wo die Oberstimme eine Stuffe, und die unterste eine Quarte aufwärts steiget, **in den äussersten Stimmen** geduldet. Hingegen können auch die übrigen **in den Mittelstimmen** bey voller Harmonie nicht vermieden werden. **Prinz** erlaubet annoch die bey Fig. 23. (b) befindliche Fortschreitung in den äussersten Stimmen bey voller Harmonie. Es muß aber eine von den Mittelstimmen alsdenn in ungerader Bewegung gegen den Baß fortgehen.

2. Regel. 2) **Von der kleinen oder grossen Sexte zur Octave oder dem Einklange gehet man,** α) durch die Seitenbewegung, Fig. 24. β) durch die Gegenbewegung. Fig. 25. Geschicht solches in der **geraden Bewegung**, so entstehen daraus **verdeckte Octaven**, welche nur in Mittelstimmen geduldet werden. Fig. 26. Doch können die bey Fig. 27. und 28. befindlichen auch in den äussersten Stimmen, wegen der in ungerader Bewegung dagegen arbeitenden Mittelpartien, bey voller Harmonie Statt finden.

3. Regel. 3) **Von der kleinen oder grossen Terz zur Quinte gehet man** α) durch die Seitenbewegung, Fig. 29. β) durch die Gegenbewegung. Fig. 30. Geschicht solches in der **geraden Bewegung**, so entstehen daraus **verdeckte Quinten**, womit es wie mit den eben erklärten verdeckten Octaven beschaffen ist. Fig. 31. Doch ist zuvörderst die bey Fig. 32. befindliche Fortschreitung, wo die Oberstimme eine Secunde, und die Unterstimme eine Quarte abwärts geht, nicht allein sehr gewöhn-

lich,

lich, sondern auch erlaubt; und die bey Fig. 33. und 34. befindlichen Tab. I. Gänge können, wegen der in der Gegenbewegung zwischen den äussersten Stimmen arbeitenden Mittelpartien, in gewissen Fällen, wo es sich nicht anders thun lässet, ebenfals entschuldiget werden. Man siehet, daß man bey dergleichen Bewegung der äussersten Stimmen, allezeit auf die Modulation, die Harmonie und die Mittelstimmen zu sehen hat. In wenigstimmigen Sätzen taugen allerdings dergleichen Gänge nicht, den Gang bey Fig 34. ausgenomen, der der erträglichste darinnen ist.

4) **Von der kleinen oder grossen Sexte zur Quinte** gehet man 4. Regel. α) durch die Seitenbewegung, Fig. 35. β) durch die Gegenbewegung. Fig. 36. Geschicht solches in der geraden Bewegung, so entstehn **verdeckte Quinten**, mit denen es, wie mit den vorigen beschaffen ist. Fig. 37. Doch wird der bey Fig. 38. befindliche Gang, wo der Diskant stuffenweise, und der Baß eine Terz steiget, auch in den äussersten Stimmen zur Noth gut geheissen. Die bey Fig. 39. und 40. stehenden Exempel findet man bey einigen Scribenten ebenfals in den äussersten Stimmen, und müssen die Mittelpartien alsdenn den Gang gut machen.

Anmerkungen.

1) **Die stuffenweise Fortschreitung aus der grossen Terz in die Quinte**, wenn die Oberstimme eine kleine Secunde steigt, und die Unterstimme eine grosse Secunde fällt, wird **wegen des unharmonischen Querstandes** nicht gut geheissen, Fig. 41. (a) ob man gleich bey den besten Scribenten dergleichen Exempel findet. Es ist damit wie mit der **Fortschreitung der Octave zur Quinte in der Gegenbewegung** bey Fig. 41. (b) beschaffen, welche wegen der den Baß begleitenden grossen Terz, und des daher entstehenden unrichtigen Verhältnisses ebenfals nicht gebilligt wird. Dieses ist ohne Zweifel die Ursache. Denn wider die Art, als dieser Gang bey c) gehandhabet wird, ist nichts einzuwenden. Verbietet man übrigens die Fortschreitung bey Fig. 41. (a) mit einigem Recht, so ist es hingegen unrecht, diejenige Fortschreitung zu verbieten, wo die Oberstimme einen ganzen Ton steigt, und die Unterstimme nur einen halben Ton abwärts geht. Fig. 42. Der Gang von der kleinen Terz in die Quinte bey stuffenmäßiger widrigen Bewegung, Fig. 43. ist keinem Streite unterworfen, und sehr gut. — 1. Anmerkung.

2. Anmerkung. Tab. I. 2) Von den bequemen Fortschreitungen der Sexte in die Quinte in ungerader Bewegung werden die bey Fig. 44. in einem vielstimmigen Satze ausgenommen. Die bey Fig. 45. ist im Nothfall zu dulden. In den Mittelstimmen ist alles gut.

3. Anmerkung. 3) Von etwas unbequemen Fortschreitungen der Sexte zur Octave bey voller Harmonie, in den äussern Stimmen findet man Exempel bey Fig. 46. Die bey Fig. 47. und 48. werden von vielen verworfen, und von andern glücklich gebraucht; in den Mittelstimmen ist alles gut.

γ) Erklärung der vierten Hauptregel:

Von der Fortschreitung einer unvollkommnen Consonanz zu einer andern unvollkommnen, oder von dem Gebrauche der Terzen und Sexten unter sich.

Die Hauptregel heißt: **Von einer unvollkommnen Consonanz zu einer andern unvollkommnen, gehet man durch alle drey Bewegungen.** Hieraus fliessen folgende besondere Regeln:

1. Regel. Tab. I. 1) **Von einer Terz zur andern kann man gehen** α) in der Seitenbewegung. Tab. I. Fig. 49. β) in der Gegenbewegung, Fig. 50. γ) in der geraden Bewegung. Fig. 51.

2. Regel. 2) **Von einer Sexte zur andern kann man gehen** α) in der Seitenbewegung, Fig. 52. β) in der Gegenbewegung, Fig. 53. γ) in der geraden Bewegung. Fig. 54.

3. Regel. 3) **Von einer Terz zur Sexte geht man** α) in der Seitenbewegung, Fig. 55. β) in der Gegenbewegung, Fig. 56. γ) in der geraden Bewegung. Fig. 57.

4. Regel. 4) **Von einer Sexte zur Terz geht man** α) in der Seitenbewegung, Fig. 58. β) in der Gegenbewegung, Fig. 59. γ) in der geraden Bewegung. Fig 60.

Anmerkungen.

1. Anmerkung. 1) Zwey grosse Terzen können wohl sprungweise, aber nicht stuffenweise auf einander folgen, weil in diesem letztern Falle ein unharmonisches Verhältniß entsteht, wie man Fig. 1. Tab. II. siehet. Doch

werden dergleichen Fortgänge grosser Terzen in stuffenweiser Bewegung oft aus Noth, oft eines Affects wegen zugelassen. Mit denjenigen springenden Terzen, worinnen ein unharmonisches Verhältniß stecket, ist es wie mit den stuffenweise gehenden beschaffen. Fig. 2. Doch sind einige von der Art, daß sie schlechterdings fehlerhaft sind, und nicht gebraucht werden können. Fig. 3. Man muß bey allen diesen Sachen die Regeln der guten Modulation und die Folge von Harmonien vor Augen haben. Doch in den Mittelstimmen bey voller Harmonie setzet es in diesem Punkte weniger Schwürigkeiten. Tab. 2.

2) Da die **Sexten** nichts anders als umgekehrte Terzen sind, so kann man alles, was von der Fortsetzung der Terzen sprung- und stuffenweise, gesagt ist, auf die Sexten appliciret werden. Dem zu Folge können die bey Fig. 4. stuffenweise fortgehende kleine Sexten nur zur Noth, oder eines Affects wegen, geduldet werden. Mit den springenden Sexten bey Fig. 5. worinnen ein unharmonisch Verhältniß stecket, ist es wie mit den stuffenweise gehenden bewandt. Doch sind einige von der Art, daß sie gänzlich fehlerhaft sind. Fig. 6. Doch in den Mittelstimmen können sie zur Noth statt finden. 2. Anmerkung.

3) Der Veränderung wegen ist es gut, die kleinen und grossen Terzen, und umgekehrt, die Sexten wechselsweise zu gebrauchen, sprung- und stuffenweise. 3. Anmerkung.

4) Bey voller Harmonie darf man in den äussersten Stimmen, weder mit den Terzen, noch mit den Sexten, noch mit der Terz in die Sexte, noch mit der Sexte in die Terz, zu weite Sprünge machen. Nur in Mittelstimmen und in wenigstimmigen Sätzen gehen dergleichen springende Fortschreitungen an. **Ueberhaupt ist alles in den Mittelstimmen zur Noth erlaubt, ausgenommen keine Octaven und Quinten in gerader Bewegung.** Daß aber die Mittelstimmen für die Singstimme sangbarer gesetzet seyn müssen, als für Instrumente, d. i. daß sie in leichtern Intervallen fortgehen müssen, versteht man ohne Erinnerung. Doch dieses gehört zur Lehre von der melodischen Fortschreitung der Intervallen, und habe ich es nur deßwegen bemerket, um die den Mittelstimmen ertheilte Erlaubniß nicht etwann zu weit auszudehnen, oder in einem unrechten Verstande zu nehmen. Bey dem allen ist es aber auch in 4. Anmerkung.

der

Tab. 2. der Instrumentalmusik gut, wenn die Mittelstimmen nicht in zu schweren und unschicklichen Intervallen abgefaßt sind.

In Ansehung aller verbotenen Gänge überhaupt, offenbare Quinten und Octaven ausgenommen, ist annoch zu merken, daß man in den gebrochenen Sätzen der freyen Schreibart, sich dieserwegen ohne Tadel viele Ausnahmen erlauben kann, wie die bey Fig. 7. 8. 9. 10. befindlichen Exempel zeigen. In dem Exempel bey Fig. 11. findet man auch die **Quarte**, wovon in den folgenden Absätzen gehandelt werden wird, in einem gebrochenen Satze.

Zweyter und dritter Absatz.

Von der Fortschreitung der Pseudoconsonanzen, der Pseudodissonanzen und der Dissonanzen an sich.

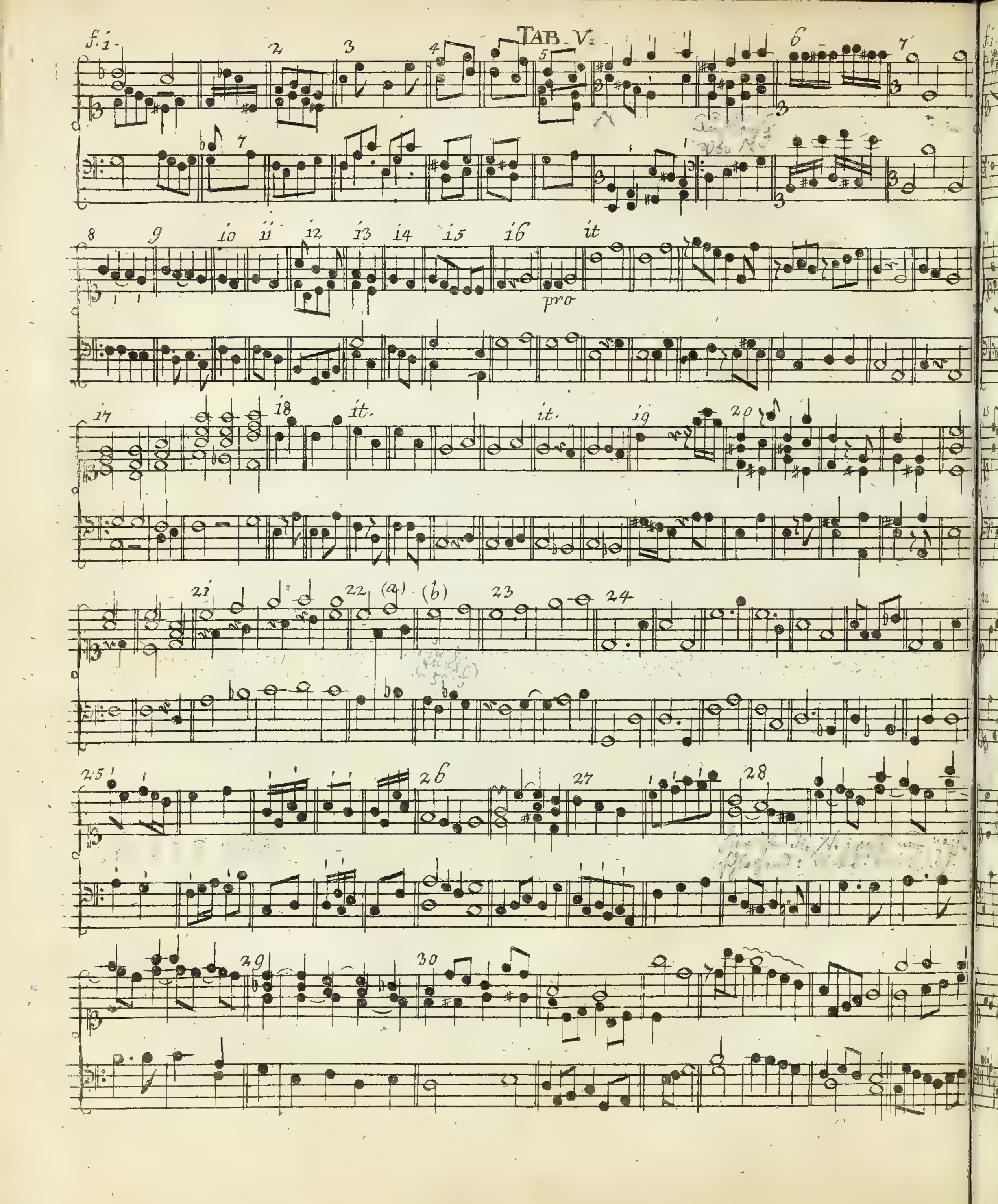
§. 1.

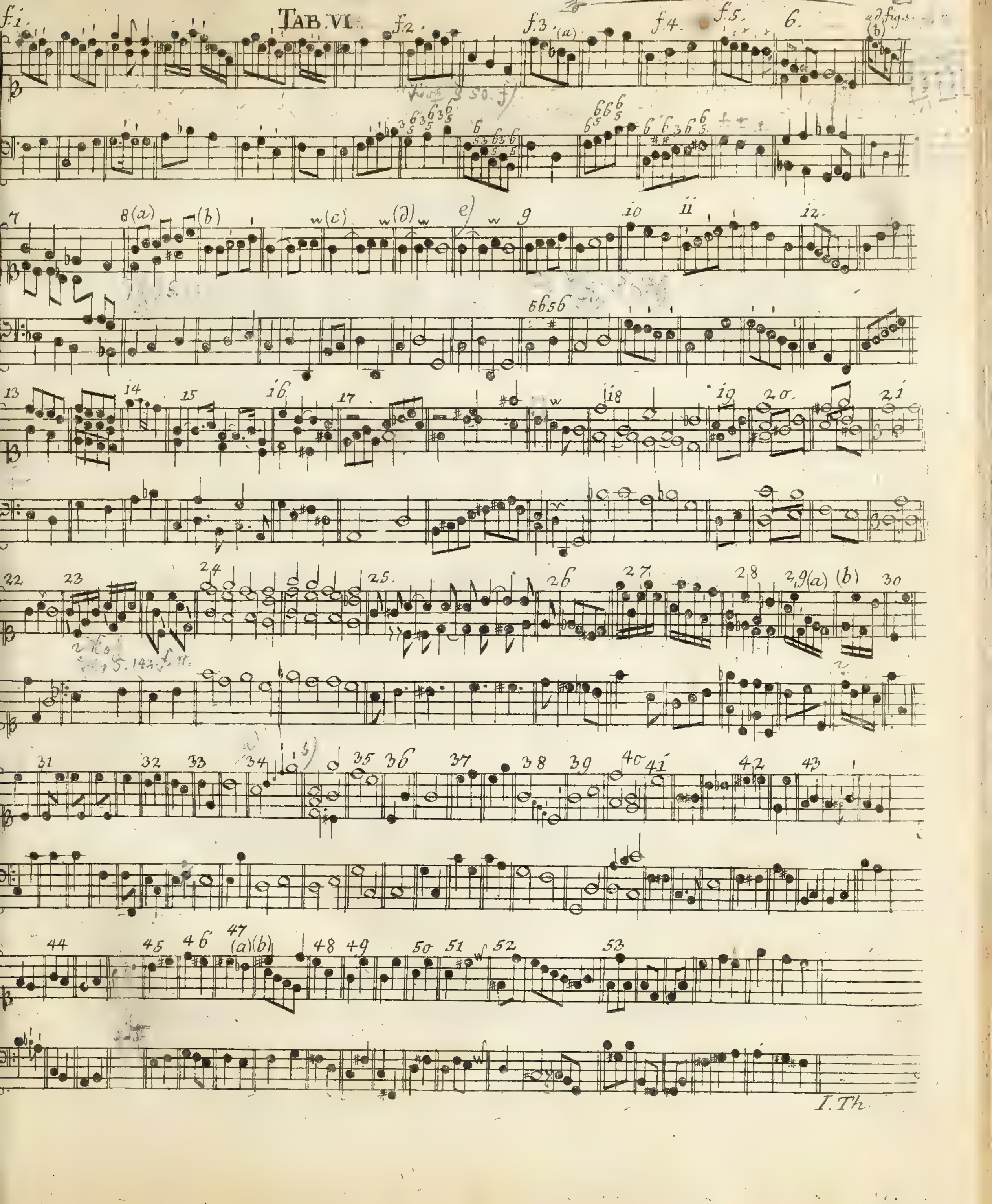
Ich nenne ein an sich consonirendes Intervall alsdenn eine Pseudodissonanz, wenn es, in der Verbindung mit gewissen andern Intervallen, als eine Dissonanz gehandhabet wird, z. E. die **vollkommne Quinte** in dem Sextquintenaccord, die **kleine und grosse Terz** in dem Quartterzenaccord, u. s. w. als welche Intervallen gegen den Baß vollkommen consoniren, mit einer der übrigen Stimmen aber in widrigem Verhalte stehen, und also dissonant werden. Hieher gehöret auch die **vollkommne Quarte**, ein zwar an sich, aber nur schwach consonirendes Intervall, und welche deßwegen nur (1) **in den Mittelstimmen unter sich** bey consonirender Harmonie, und (2) in einigen dissonirenden Sätzen, z. E. im Terzquartenaccord, im Secundenaccord ꝛc. als eine Consonanz gehandhabet werden und ihren Gang nehmen kann, wohin sie will, im **Sextquartenaccord** hingegen als eine Dissonanz gehandhabet werden, in Thesi anschlagen, und in Arsi sich auflösen muß, wenn sie nicht im Durchgange gebraucht wird.

Anmerkung.

Anmerk. Von der Thesi und Arsi, oder dem guten und schlimmen Tacttheile ist in meiner Anleitung zum Clavierspielen zur Gnüge gehandelt worden, wohin ich also den Leser verweise.

§. 2


TAB. V.
f. 1.
pro
it
it.
it.
(a)
(b)



TAB. VI.
I. Th.

Handbuch
bey dem
Generalbasse
und der
Composition
mit zwey- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht
und mehrern
Stimmen.

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

Zweyter Theil,
Nebst IX. Kupfertafeln.

Berlin,
verlegt von Gottlieb August Lange. 1757.

Sr. Hochedelgebohrnen,

dem Königl. Preuß. Capellmeister,

HERRN

Carl Heinrich Graun.

Hochedelgebohrner,
Insonders
Hochzuehrender Herr Capellmeister,

Ich werde mich für diesesmahl von der Gewohnheit einer Zuschrift entfernen, und wie wenig würde es mir auch Ew. Hochedelgeb. Bescheidenheit erlauben, Ihnen eine Lobschrift vor Augen zu legen? Dero unvergleichlichen Werke, die die Welt zu Mustern des Geschmacks nimmt, sind Ihren erhabenen Verdiensten die beredteste Lobschrift, und ein Bildniß von Ihnen zu entwerfen, ist nur einer glücklichern Feder als der meinigen erlaubt. Ich begnüge mich, unter dem allgemeinen die Grösse Ihrer Kunst überall begleitenden öffentlichen Beyfalle, die schmeichelnd ausdrückenden Töne in der Stille zu bewundern, womit Sie die Gemüther der Hörer zu fesseln, und die vortreflichsten Poesien zu verschönern, gewohnt sind. Nur der schöpferischen Muse eines Grauns war der Vorzug aufbehalten, mit gleich glücklichem Erfolge auf der lyrischen Bühne die Ohren zu entzücken, und im Tempel die Herzen zu rühren, und an beyden Oertern die Pracht der rein-

sten Harmonie mit den feinsten und ausgesuchtesten Zügen einer beständig neuen nnd schönen Melodie zu vereinigen.

Wenn ich mir die Freiheit nehme, **Ew. Hochedelgeb.** gegenwärtiges Buch zu überreichen, so hätte ich allerdings Ursache, solches mit den furchtsamsten Händen zu thun. Meine mir annoch anklebende Schwäche ist mir selbst nur allzusehr bewust, und wie sehr habe ich zu besorgen, daß meine Sätze und Meinungen nicht durchgehends **Deroselben** Genehmhaltung haben werden. Allein ich bin kühn genug, aus Liebe zur Wahrheit, das strengste Urtheil nicht zu scheuen, und ich werde es mir nie für eine Schande halten, eine von mir gehegte Meinung zu widerruffen, so bald ich überzeuget bin, daß ich eine falsche Meinung geheget. In dieser Verfassung unterwerfe ich gegenwärtige Blätter **Ew. Hochedelgeb.** unparteyischem Urtheile, als welchem ich den Beyfall von hundert andern, die mir ohne Prüfung Recht geben, aufzuopfern bereit bin. Ich hoffe aber, **Ihnen** hiedurch zu gleicher Zeit von derjenigen vollkommnen lebhaften Hochachtung einigermassen einen Beweiß zu geben, mit welcher ich die Ehre habe zu seyn

Ew. Hochedelgeb.

Berlin, den 30. September
1756.

ganz ergebenster Diener,
Marpurg.

Vorbericht.

Ich habe hiemit das Vergnügen, dem Publico den zweyten Theil meines Handbuchs vor Augen zu legen. Da mir die Vielheit der Materien, und die Verbindlichkeit, ein so wenig unvollständiges Handbuch, als möglich, zu liefern, nicht erlaubet haben, die Lehre des Generalbasses und der Composition damit zu schliessen: so soll annoch ein kleiner dritter Theil nachfolgen, worinnen alles übrige, was annoch an diesem Handbuche fehlet, abgehandelt werden soll. Dem dritten und lezten Theile aber wird alsdenn zugleich ein von vielen verlangtes vollständiges Hauptregister über alle drey Theile beygefüget werden. Ich empfehle meine Bemühungen der geneigten Beurtheilung vernünftigen Tonmeister.

Inhalt.



Inhalt.

VII. Ar=

*) Die erste Hauptregel: Von der Fortschreitung einer vollkommnen Consonanz zu einer andern vollkommnen, oder von dem Gebrauche des Einklangs, der Octave und der Quinte, ist im I. Theile des Handbuchs, Seite 51. abgehandelt worden.

Fortse-

§. 2.

Eine **Pseudoconsonanz** nenne ich ein an sich dissonirendes Intervall, womit aber in gewissen Vorfällen als mit einer Consonanz umgegangen wird, z. E. die falsche Quinte ꝛc. Tab. 2.

Von diesen Pseudocon- und Pseudodissonanzen wird in dem Artikel von den Dissonanzen zugleich mit gehandelt werden. Wir wollen allhier nichts mehr als den Gebrauch der Quarte, in so weit sie von der Undecime unterschieden ist, berühren.

Von der Quarte.

Es hat die Quarte aber in den **Mittelstimmen** unter sich alle mögliche Freiheit, die nur eine Terz oder Sexte haben kann. Man kann nemlich ihrer viele in einer Reihe hintereinander wegsetzen, sprung- und stuffenweise, in steigender und fallender Progression. Tab. II. Fig. 12. 13. item 19 & 21. * in den Mittelstimmen.

Wenn sie in dem **Sextquartenaccord gegen den Baß** stehet, so kann sie zwar in der freyen Schreibart ohne Vorbereitung sprung- und stuffenweise, steigend oder fallend angeschlagen werden, ein Umstand, wodurch sie von neuem von der Undecime unterschieden wird. (Man sehe den 1 Theil dieses Handbuchs, Seite 21. 22.) Hingegen muß sie allezeit entweder eine **Stuffe unter oder über sich gehen**, um sich aufzulösen; noch ein Umstand, wodurch sie sich von der Undecime unterscheidet, welche allezeit unter, aber nicht über sich geht.

Exempel von einer freyanschlagenden und **unter sich gehenden Quarte** findet man bey Fig. 14. Tab. II.

Exempel von einer frey anschlagenden und **über sich gehenden Quarte** findet man bey Fig. 15. (a)

Anmerkungen.

1) Bey dem zweyten Exempel unter der Fig. 14. siehet man, wie der Baß um einen kleinen halben Ton steigt. 1. Anmerkung.

2) Einige Tonkünstler, die sich nicht bereden können, daß die Quarte frey anschlagen könne, wollen in einige Exempel, als Fig. 14. und 15. davon vorgebracht sind, durchaus eine Art der Vorbereitung hineinzwingen. Sie sagen, daß in der vor der Quarte vorhergehenden Harmonie, welche insgemein der Dreyklang auf der vierten Sayte des Tons, oder der Sextenaccord auf der Mediante, oder auch auf der sechsten Sayte des Tons ist, schon die 2. Anmerkung.

Tab. 2. Quarte vorhanden, ob gleich nicht ausgedrückt ist. Wie aber, wenn vor dieser Quarte der Dreyklang auf der zweyten Tonsayte, wie bey Fig. 15. (a) so gleich im ersten Exempel, vorhergehet? In diesem Accorde ist ja augenscheinlich die Quarte nicht vorher enthalten.

3. Anmerkung. 3) Mit der **Resolution der Quarte über sich** machen es eben diese Tonkünstler nicht besser. Sie sehen solche als eine Verwechselung der Stimmen an. Es ist wahr, daß solche in dem Falle, wenn der Baß liegen bleibt, Statt finden kann. Aber wie, wenn der Baß um einen Grad abwärts geht? Wo bleibt da die Verwechselung der Partien? Man sehe Fig. 16. (a) und die Grundharmonie, worauf sich das zweyte Exempel gründet bey (b). Wir führen diese letztere deswegen an, damit man aus dem Sextquartenaccord, der hier ausdrücklich verlanget wird, keinen Secundenaccord mache. Will man eine Verwechselung der Stimmen sehen, so findet man dergleichen bey Fig. 15. (b). Man bleibe also doch nur in Ansehung des freyen Anschlages der Quarte und ihrer Auflösung über sich in zweystimmigen Sätzen bey dem, was die Ohren hören, und mache sich nicht so künstliche, obwohl unnütze Vorstellungen mit den Augen.

Schon in den Lehrbüchern unserer Alten findet man Exempel von der Auflösung der Quarte über sich, ob sie gleich irrige und unrichtige Begriffe davon hatten, wie man aus den Exempeln bey Fig. 17. sehen kann. Denn diese Quarten, die zur Harmonie des Secunden- und Quartterzenaccords gehören, brauchen nichts weniger als einer Auflösung, und kann man sie, ohne in die geringste Ketzerey zu verfallen, ganz sicher gebrauchen, so wie man bey Fig. 18. siehet. Melodie und Harmonie sind zweyerley Dinge. Die Exempel der Alten in diesem Stücke zeigen weiter nichts, als daß sie der Quarte in dem Terzquarten- und Secundenaccord erlaubt, ihren Gang zu nehmen, wohin sie wolle. Mehrere Exempel von der Quarte, die in den Secundenaccord zu Hause gehören, sehe man bey Fig. 19. 20. 21. Exempel, die sich auf den Terzquartenaccord gründen, findet man bey Fig. 22.

4. Anmerkung. 4) In mehrstimmigen Sätzen kann die Quarte, wenn der Baß eine Terz steigt, auf die Octave herabgehen. Fig. 23.

5) Vor der Quarte geht öfters die falsche Quinte her. Fig. 24. 5.6. Anmerkung.
6) Die Progression bey Fig. 25. wo bey terzweise heruntergehendem Basse, in die Quarte hinauf gesprungen wird, ist verwerflich und deswegen verboten.

7) Unter die verbotne abentheuerliche Quartengänge gehören die bey Fig. 26. Hingegen sind die Gänge bey Fig. 27. erträglich, und deßwegen erlaubt. Noch besser aber sind dergleichen Sätze, wenn die übermässige Quarte mit der vollkomnen abwechselt. Fig. 28. 7. Anmerkung.

8) Die Quarte kann einen halben Ton über sich in die übermässige Quarte gehen, welche hernach nach ihrer Art resolviret. Fig. 29. 8. Anmerkung.

9) In den bey Fig. 30. befindlichen Exempeln wird die Auflösung der Quarte durch eingeschobne Accorde aufgehalten; aber endlich geschicht sie doch, obwohl in dem ersten Exempel mit verwechselten Stimmen. 9. Anmerkung.

10) Oefters geht die Quarte vor der Undecime her, und präpariret sie. Alsdenn kommt sie in Arsi zu stehen. Fig. 31. 10. Anmerkung.

11) Wie die Quarte sonst im Durchgange gebraucht werden könne, siehet man bey Fig. 32. 11. Anmerkung.

12) In contrapunctischen Sachen wird die Quarte gänzlich der Undecime gleich tractiret, und wird sie nicht allein vorbereitet, sondern auch unter sich aufgelöset. Fig. 33. Wird sie aber bey vollstimmiger Harmonie verdoppelt, so muß alsdenn eine Stimme über sich, und die andere unter sich gehen. Fig. 34. 12. Anmerkung.

13) Keine Stimme kann gegen die Quarte aufhören, ausgenommen, wenn es in den Mittelstimmen unter sich geschicht. 13. Anmerkung.

§. 3.

Die Fortschreitung der Dissonanzen kann auf dreyerley Art geschehen:

1) **Vermittelst des Durchganges.**

2) **Vermittelst des Wechselganges.**

3) **Vermittelst der Rückung.**

Wir wollen alle drey Arten der Fortschreitung nach einander untersuchen, und bemerken also, wie eine Dissonanz gemacht wird

(I) Vermittelst des Durchganges.

§. 1.

Wenn zu eben derselben Harmonie zwey verschiedene Noten hintereinander in der Melodie gemachet werden, wovon die leztere nicht in der Harmonie enthalten ist: so nennet man dieses Verfahren in Absicht auf die leztere Note einen **Durchgang**. Da die leztere von den beyden Noten also allezeit auf den Nachschlag fällt, so kann man die **durchgehende Noten** durch Noten beschreiben, die in den Nachschlag fallen.

§. 2.

Es können aber die durchgehenden Noten so wohl consoniren als dissoniren.

Consonirende durchgehende Noten findet man bey Fig. 1. Tab. 3. Die Haupt- oder Grundnote des Gesanges findet man bey Fig. 2.

Tab. 3.

Dissonirende durchgehende Noten siehet man bey Fig. 3. Der Hauptgesang stehet bey Fig. 4.

Die durchgehende Noten sind in den Exempeln allezeit mit einem Sternchen bemerket.

§. 3.

Von durchgehenden Dissonanzen in **Noten von grösserm Werthe** wird an einem andern Orte das nöthige vorkommen. Vorläufig sehe man ein Exempel von einer durchgehenden Septime bey Fig. 5. und von einer durchgehenden Secunde bey fig. 6. In zweystimmigen Sachen sind die Durchgänge in grossen und langsamen Noten nicht zulässig.

§. 4.

Man soll nicht von der Hauptnote sprung- sondern stuffenweise auf die durchgehende Note gehen. So heißt die Regel, welche aber oft eine Ausnahme leidet. Es ist zu weitläuftig, gewisse bestimmte Regeln hievon zu geben. Das beste ist, daß man sich in guten

Scri-

Scribenten umsiehet, und sich in diesem Punct practisch unterrichtet. Tab. 3.
Doch wollen wir einige böse und gute hieher gehörige Exempel beybringen. Erstere siehet man bey Fig. 7. leztere bey Fig. 8. (a). Das Hauptwerk kömmt hierbey darauf an, daß, wenn man eine Hauptnote in kleinere Noten zertheilen will, man zuförderst wohl acht gebe, welche Noten in der Harmonie enthalten sind, und daß, wenn man hernach auf eine durchgehende Note springet, man solcher sogleich eine aus der Harmonie entlehnte Note **stuffenweise** nachfolgen lasse, so wie man solches bey den Fig. 8. angeführten guten Exempeln siehet. Uebrigens ist es gar wohl erlaubt, von einer durchgehenden Note auf eine folgende Hauptnote zu springen. Fig 8. (b).

Anmerkungen.

1) So wie die Note, welche gegen die andere aus der vorhandnen, oder doch dabey supponirten Gegegenstimme, in kleinere Noten vertheilet wird, den Namen einer **melodischen Grund- oder Hauptnote** führet: So werden alle die kleinern Noten, worinnen sie zertheilet wird, **Nebennoten** genennet. Diese Nebennoten sind nun in der Harmonie entweder enthalten, oder nicht. Sind sie darinnen enthalten, wie bey Fig. 9. so heissen sie **harmonische Nebennoten.** Sind sie nicht darinnen enthalten, so heissen sie entweder **durchgehende** oder **Wechselnoten**, (von welchen leztern bald gehandelt werden wird) nach der Beschaffenheit, von welcher sie sind. 1. Anmerkung.

2) Vermittelst des consonirenden geschwinden Durchganges kann man eine Dissonanz in dem ungleichen Contrapunct ohne Fehler auflösen. Fig. 10. 2. Anmerkung.

3) Es ist nicht erlaubt, eine Stimme auf einer dissonirenden durchgehenden Note schweigen zu lassen. 3. Anmerkung.

Man sehe die Anmerkungen zu den Wechselnoten, wo man noch verschiedenes hieher gehöriges findet.

(II) Vermittelst des Wechselganges.

§. 1.

Der Wechselgang ist das Gegentheil vom Durchgang, und besteht darinnen, daß, wenn zu eben derselben Harmonie zwey verschiedne

Tab. 3. Noten hintereinander in der Melodie gemacht werden, die erstere davon nicht in der Harmonie mit enthalten ist. Eine **Wechselnote** ist also eine solche Note, die statt der Hauptnote auf den Anschlag fällt. So wie der Durchgang die Hauptnote verkürzt, so hält der Wechselgang sie hingegen auf, oder er verzögert sie.

§. 2.

Diese Wechselnoten können nicht allein dissonant, sondern auch consonant seyn.

Dissonirende Wechselnoten findet man bey Fig. 11. Tab. III. Sie sind, wie die durchgehenden, mit Sternchen bezeichnet. Der Hauptgesang stehet bey Fig. 12.

Consonirende Wechselnoten findet man bey Fig. 13. Der Hauptgesang stehet gleich dabey.

Zu merken ist,

daß die consonirenden Wechselnoten bloß nach der einen vorhandnen Gegenstimme, und nicht nach dem ganzen Concent, allhier betrachtet werden, als nach welchem die Consonanzen, womit der Wechselgang geschicht, allerdings zu Dissonanzen werden.

§. 3.

Was in Absicht auf die Grösse der Figuren von den durchgehenden Noten (§. 3. voriger Nummer,) gesagt ist, gilt auch von dem Wechselgange, daß man nemlich in zweystimmigen Sachen die grossen langsamen Noten nicht dazu nehmen müsse. Von Dissonanzen in einem mehrstimmigen Satz, die mit einem Wechselgang eine Aehnlichkeit haben, wird an seinem Orte gehandelt werden.

§. 4.

Man soll von der vorhergehenden Note nicht auf die folgende Wechselnote springen, sondern stuffenweise gehen. Diese Regel leidet so gut ihre Ausnahme als die vom Durchgange, und ist es gut dieserwegen practische Sachen durchzusehen. Man sehe gute Exempel bey Fig. 14. böse bey Fig. 15. Das Hauptwerk kömmt darauf an, daß, wenn man von einer vorhergehenden Note auf eine Wechselnote springet,

springet, man dieser sogleich stuffenweise die Hauptnote, oder eine an- Tab. 3.
dere harmonische Nebennote nachfolgen lasse; das ist, daß man nicht von der Wechselnote auf die Hauptnote rc. springe. Diese Regel leidet keine Ausnahme.

Anmerkungen.

1) Daß eine Dissonanz in eine Wechselnote eigentlich resol- 1. An-
viren könne, ist falsch. Wohl aber kann es uneigentlich ge- merkung.
schehen. Denn wer kennet die Harmonie, und siehet nicht, daß in dem Exempel bey Fig. 16. die Auflösung der Septime durch Verwechselung der Harmonie figürlich aufgehalten wird, und solche mitnichten auf das mit einem Zeichen bemerkte Achttheil, sondern auf die lezte halbe Note *a* erst geschicht? In dem Exempel bey Fig. 17. wird die Auflösung ebenfals durch die bezeichnete Wechselnote aufgehalten, und geschicht solche in die Terz *c*. Mehreres von dergleichen figürlichen Aufhaltungen oder uneigentlichen Resolutionen wird an einem andern Orte vorkommen.

2) Auf eine durchgehende Note kann gar wohl eine Wechselnote 2. An-
folgen. Fig. 18. merkung.

3) Es ist ganz wohl erlaubt, gegen eine Wechselnote eine Stim- 3. An-
me eintreten zu lassen. Fig. 19. Auch wohl gegen eine durch- merkung.
gehende Note, wenn sonst die Modulation nicht darunter leidet. Fig. 20.

4) Vor einer Hauptnote können zwey geschwinde Wechselnoten 4. An-
vorhergehen. Fig. 21. merkung.

5) Nicht allein zwey durchgehende, sondern auch zwey Wechsel- 5. An-
noten können gegen einander gemachet werden. Fig. 22. Die merkung.
durchgehenden Noten sind mit einem einfachen Kreuz, und die Wechselnoten mit einem Sternchen bemerket.

6) Eine harmonische Nebennote und Wechselnote können gegen 6. An-
einander gemachet werden. Fig. 23. (a) Bey 23. (b) findet man merkung.
durchgehende und harmonische, und durchgehende gegen durchgehende anschlagen. Bey 23. (c) findet man eben das, und annoch Wechsel- und harmonische Noten zusammen.

7) Bey einem gewissen alten guten Harmonisten findet man das 7. An-
bey Fig. 24. (a) befindliche Exempel. Wie will man solches erklä- merkung.
ren?

ren? Ich sehe keine andere Art davon ein, als solches auf die Hauptnoten des Gesanges bey (b) zurücke zuführen, und wenn man solche mit nichts als durchgehenden Noten vermehren wollte, so würde es wie bey (c) aussehen. An statt nun dasselbe in eben dieser Bewegung vorzutragen, werden die Puncte bey (a) weggelassen, woraus alsdenn, vermittelst einer harmonischen Freiheit, diese besondere Folge von Harmonien nothwendig erwächst. In des sel. Herrn Capellmeisters Bachs Werken findet man nicht allein ähnliche, sondern auch unzähliche Exempel von ganz andrer Art, wohin ich den Tonbeflißnen verweise.

III. Vermittelst der Rückung oder Syncopation.

§. 1.

Wenn eine Note auf eben derjenigen Stuffe dergestalt wiederhohlet wird, daß sie aus einem schlimmen Tacttheile in einen guten versetzet wird: so nennet man solche Versetzung eine **Syncopation** oder **Rückung**.

§. 2.

Diese Rückung kann entweder **mit erneuetem Anschlage**, wie
Tab. 3. bey Fig. 25. Tab. III. oder vermittelst einer **Bindung** geschehen:

1) Durch die eigne Grösse der Noten an sich. Fig. 26. oder
2) durch Zusammenziehung zweyer Noten vermittelst des Bindungszeichens. Fig. 27. oder
3) durch punctirte Noten. Fig. 28.

In dem ersten Fall, wenn sie mit erneuetem Anschlage geschicht, heißt sie eine **freye** oder **ungebundne Rückung**, in dem zweyten Falle, wenn sie vermittelst der Bindung geschicht, eine **gebundne Rückung**. Jene, die freye, ist nur in der freyen oder so genannten galanten Schreibart erlaubt; dieser, der gebundnen, bedienet man sich überall, wo man will, in Fugen aber und andern contrapunctischen Sachen ist sie schlechterdings und ohne Ausnahme nothwendig.

§. 3.

Da so wohl die consonirenden als dissonirenden Intervallen auf eben derselben Stuffe wiederhohlet, und aus einem schlimmen Tacttheile in

einen

einen guten versetzet werden können: So kann die Rückung nicht allein dissonirend, sondern auch consonirend seyn. Wir haben es aber allhier nur mit der dissonirenden Rückung zu thun. Tab. 3.

§. 4.

Bey dieser dissonirenden Rückung muß die zu wiederhohlende Note bey dem ersten Anschlage noch nicht als eine Dissonanz, sondern als eine Consonanz gehöret werden. Dieses heißt: **Man muß die Dissonanz vorbereiten.** In dem zweyten Anschlage führet man sie erst als eine Dissonanz auf. Dieses heißt: **Die Dissonanz anschlagen.** Weil das Ohr aber vermittelst dieser Dissonanz in eine Art von Ungewißheit und Unruhe gesetzet worden, und solche wieder gehoben werden muß: So muß die Dissonanz, nach geschehenem Anschlage, sich durch Herunter- oder Herauftretung einer Stuffe, **in eben derjenigen Stimme, wo sie gehöret worden,** wiederum in eine Consonanz verwandeln. Dieses heißt: **Die Dissonanz muß aufgelöset werden.**

§. 5.

Die Fortschreitung der Dissonanzen vermittelst der Rückung, beruhet also auf diesen dreyen Stücken:

1) **Auf der Vorbereitung,**
2) **Auf dem Anschlage,** und
3) **Auf der Auflösung.**

Die **Vorbereitung** geschicht in Arsi, oder auf einem schlimmen Tacttheile; der Anschlag geschicht in Thesi, oder auf dem folgenden guten Tacttheile; die Auflösung geschicht wieder in Arsi, oder auf einem schlimmen Tacttheile, und zwar Stuffenweise, nicht aber Sprungweise, nemlich eine grosse oder kleine Secunde tiefer oder höher.

Anmerkung.

In einer Reihe in verschiedenen Stimmen auf einander folgender Rückungen, wie bey Figur 29. Tabula III. trägt es sich zu, daß die hier vorgeschriebne Zeit der Vorbereitung, des Anschlages und der Auflösung, in einigen Stimmen nicht beobachtet wird. Weil aber gleichwohl die erste Rückung in Arsi anfängt, und diese nach der Regel fortgehende Rückungen als 1. Anmerkung.

Hauptrückungen, die andern aber, die dawider lauffen, als Nebenrückungen angesehen werden, so hebet solches die gegebene Erklärung von der Rückung, und die von der Zeit derselben gegebne Regel nicht auf. Daß diese Ausnahme wider die Regel auch nur in drey- und mehrstimmigen, nicht aber in zweystimmigen Sätzen statt finden könne, giebt der Augenschein.

§. 6.

Tab. 3. **Alle Vorbereitung der Dissonanzen** geschicht mit Consonanzen, als mit der **Octave**, der **Quinte**, der **kleinen** und **grossen Terz**, und **grossen** und **kleinen Sexte**.

Da die Erfahrung lehret, daß eine liegenbleibende Note, die in dem ersten Satze als eine Consonanz, und in dem andern als eine Dissonanz gebraucht wird, durch die Fortdaurung ihres Klanges vieles von ihrem Uebellaute verliehret: So siehet man leichte die Ursache der Vorbereitung der Dissonanzen ein.

§. 7.

Die **Auflösung der Dissonanzen** geschiehet **ordentlicher Weise** in eines von eben vorhin benannten consonirenden Intervallen. Da die Dissonanzen aber nicht von gleicher Härte sind: so kann **ausserordentlicher Weise** eine gelindere Dissonanz in Ansehung einer härtern öfters die Stelle einer Consonanz vertreten, und also auch **eine Dissonanz in eine andere** aufgelöset werden.

§. 8.

Bey den **gebundnen Rückungen** ist zu merken, daß **die erste von den beyden Noten**, welche gebunden werden sollen, nicht von kleinerm Wehrte als die folgende seyn muß, wie z. E. Fig. 30. Tab. III. Sie muß nemlich entweder grösser oder der folgenden gleich seyn. Tab. III. Fig. 31. Nur im äussersten Falle der Noth kann man, doch nicht in zweystimmigen, sondern mehrstimmigen Sachen, wider diese Regel sündigen.

§. 9.

Damit die Auflösung einer Dissonanz durch nichts gehindert und das Ohr vollkommen wieder beruhigt werde: So muß, bey dem Anschlage einer Dissonanz, derjenige **Ort**, worinnen die Auflösung geschehen soll, allezeit

allezeit frey bleiben; d. i. drey oder vier stuffenweise auf einander folgenden Töne dürfen niemahls zusammen gehöret werden. Nur bey dem Nonenaccorde kann man im Falle der Noth eine Ausnahme machen. Fig. 1. Tab. IV. Tab. 4.

§. 10.

Es giebt gewisse Dissonanzen, die dergestalt beschaffen sind, daß man sie in der freyen Schreibart, aber nicht in Stilo gravi **unvorbereitet** hören lassen kann, wenn man sie nicht vorbereiten will.

§. 11.

Man kann ferner die **Auflösung der Dissonanzen** manchesmahl **aufhalten**, und, **doch nur in der freyen Schreibart, vermittelst der Verwechslung der Stimmen gar verstecken.** Von allem diesem soll gehörig gehandelt werden.

I. Artikel.

Von der Septime.

§. 1.

Die Septime mag **groß, klein** oder **vermindert** seyn, so wird sie entweder von der **Octave, Quinte, Terz** oder **Sexte**, welche zwey leztern Intervallen nach Beschaffenheit der Modulation **groß** oder **klein** seyn können, vorbereitet, und geht, wenn sie die **Quinte** und **Terz** nebst der **Octave zum Grunde ihrer Harmonie hat**, einen Grad, und zwar einen halben oder ganzen Ton, nach Beschaffenheit der Modulation, **unter sich**. Es braucht aber die **Quinte**, auch in einem vollstimmigen Satze, nicht allemahl zugegen zu seyn, und kann man an ihrer Statt nach Beschaffenheit der Umstände, die **Terz** oder **Octave verdoppeln**. In vielen Fällen thut die Quinte nicht einmahl gut dabey, und in andern erfordert es die Fortschreitung der übrigen Töne schlechterdings, daß man sie weglassen muß. **Niemahls aber kann die Septime**, oder eine **andere Dissonanz weder in einem Grund- noch umgekehrten Accorde, verdoppelt werden**, theils weil ein schlechterdings unerträglicher und unmusikalischer Mislaut daraus entstehen würde, theils weil bey der Auflösung garstige Octavenfolgen zum Vorschein kommen würden.

Tab. 4.

I. Exempel von der kleinen und grossen Septime.

So wohl die eine als die andere löset sich bey ihrer Heruntertretung, nach der verschiednen Fortschreitung des Basses, in verschiedne Intervalle auf, als

Auflösung in die Terz.

Erstlich in die Terz, wenn der Baß eine Quarte aufwärts, oder, welches einerley ist, eine Quinte abwärts geht, Tab. IV. Fig. 2. (a) (b) (c) (d)

Die Septime stehet bey (a) **in der Mitte.** Wie sie auch **unten** oder **oben** stehen könne, wollen wir, des engen Raums im Kupfer wegen, mit Buchstaben zeigen.

oben				unten			
c	c h	c			a g	g	
	a g	g			f d	e	
	f d	e		c	c h	c	
	D G	C			D G	C	

Man kann in Ansehung der Versetzung der Oberstimmen dasjenige nachlesen, was im I. Theile des Handbuchs, Seite 33. davon gelehrt ist, und zur Uebung nicht allein die engern, sondern auch die weitern Versetzungen probiren, indem, nachdem ein Satz wenig- oder mehrstimmig ist, ingleichen nachdem die vorhergehenden Stimmen mehr oder weniger von einander entfernt sind, bald eine engere bald eine weitere Versetzung besser und bequemer ist. Die Glieder der Oberstimmen bey (b) (c) und (d) kann man selbst nach Belieben versetzen.

Anmerkungen.

1. Anmerkung.

1) Wenn die Terz, worauf die Septime herabsteigt, liegen bleibt, und die Fortschreitung des Basses auf eine ähnliche Art, nemlich mit einer steigenden Quarte und fallenden Quinte fortgesetzet wird: So hat man alsdenn eine Folge von Septimen zwischen verschiedenen Stimmen. Man sehe Fig. 3. wo annoch in Ansehung der Proportion, die jedes von den drey Intervallen des Septimenaccords haben kann, die **grosse Septime** und **Terz** bey (a), die **kleine Septime** und **falsche Quinte** (b), die **kleine Septime** und **Terz** nebst der

vollkomm-

vollkommenen Quinte bey (c), und die kleine Septime nebst der grossen Terz bey (d) zu merken sind. Weil der Satz nur vierstimmig seyn soll, so bleibet in einigen Sätzen allezeit die Quinte weg, als für welche darinnen kein Platz ist, und wird an deren Statt die **Octave verdoppelt.** Da es einerley ist, in was für einer Stimme die Quinte wegbleibe, wenn die Octave nur wechselsweise zum Vorschein kömmt: So kann man vorhergehendes Exempel auch folgendergestalt einrichten: Tab. 4.

Mit fallenden Quinten und steigenden Quarten im Basse.

d	d	c	c	b	b		
	b	a	a	g	g	cet.	
	g	g	f	f	e		
	Es	A	D	G	C		

In der erstern Vorstellung bey Fig. 3. wurde die Octave im Niederschlage, und hier wird sie im Aufschlage verdoppelt.

Die Abwechselung der Quinte mit der verdoppelten Terz wird nur in kurzen Septimenfolgen bequem gebraucht. Man sehe Fig. 4 und 5.

2) Da wir den Ort der Vorbereitung in den Exempeln der Septimenauflösungen, allezeit unbesetzt lassen, so kann man den ledigen Ort daselbst mit einer oben benennter Consonanzen willkührlich ausfüllen. Man wolle dieses in der Folge bey allen ähnlichen Fällen beobachten. 2. Anmerkung.

3) In verschiednen Septimenaccorden findet sich ausser der Hauptdissonanz der **Septime**, annoch eine **Nebendissonanz**, nemlich eine **falsche Quinte**, oder **übermäßige Quarte**, nachdem die Stimmen gegeneinander liegen. Diese Nebendissonanz brauchet, wenn die Septime gehörig vorbereitet ist, nicht vorher zu liegen. Aber mit der Auflösung ist es in einigen Accorden anders beschaffen. Diese Septimenaccorde, worinnen sich solche Nebendissonanzen finden, sind: 3. Anmerkung.

α) **Der kleine Septimenaccord auf der Dominante** eines Moll- und Durtons, wo in den Oberstimmen das Semitonium Modi, oder die **tonbezeichnende Sayte**, welche in diesem Accorde die grosse Terz gegen die Baßnote macht, gegen die Septime in

dem Verhalte einer falschen Quinte, oder übermäßigen Quarte, nachdem die Lage des Accords ist, stehet, z. E.

a c fis D	falsche Quinte.	a fis c D	übermäßige Quarte.

Auf dasjenige Ende dieser Dissonanz, das von der Septime herrühret, und welches bey der falschen Quinte der obere Theil, und bey der übermäßigen Quarte der untere Theil ist, brauchet man nun nicht acht zu haben, indem solches aufgelöset ist, so bald die Septime es ist. Hingegen muß das andere Ende, welches von dem Semitonio Modi entspringet, und bey der falschen Quinte der untere Theil, bey der übermäßigen Quarte aber der obere Theil ist, ordentlicher Weise einen Grad über sich resolviret werden, so wie man solches in folgender Vorstellung siehet:

Falsche Quinte.		Uebermäßige Quarte.	
c h	(unter sich.)	fis g	(über sich.)
fis g	(über sich)	c h	(unter sich.)
d d		a g	
D G		D G	

Ausserordentlicher Weise aber kann das Semitonium, wenn man in gewissen Umständen dazu genöthigt ist, wohl einen andern Gang nehmen. Solches geschicht alsdenn vermittelst einer Verwechselung der Stimmen, als von welchen eine andere Stimme alsdenn den Ort besetzt, wo das Semitonium hinaufsteigen sollte, z. E.

c	h
a	g
fis	d
D	G

Eigentlich sollte das fis allhier ins g hinauf, und das a ins d herunter springen. Allein daraus würden Quinten, zum wenigsten Quinten in der Gegenbewegung werden, wenn der Baß eine Quarte

aufwärts

aufwärts geht. Liesse man die beyden Mittelstimmen in den Einklang g zusammen gehen, so würde der Satz leer werden. Man lässet das Semitonium also lieber eine Terz herunter steigen, und den Alt die Resolution verrichten. Wie gedachtes Semitonium vermittelst der **Vorausnahme einer durchgehenden Note** im freyen Styl einen halben Ton unter sich gehen könne, wird an seinem Orte vorkommen.

β) **Der kleine Septimenaccord auf dem Semitonio Modi Maj.** ingleichen, auf der **Secunda modi minoris**, ingleichen auf **der Sexta majori einer weichen Tonart**, worinnen in den Oberstimmen eine falsche Quinte gegen die Baßnote stecket. Das unterste Ende der Nebendissonanz, nemlich der Baß, kann sich allhier hinwenden, wo er will; hingegen muß der oberste Theil der falschen Quinte **ordentlicher weise** einen Grad unter sich gehen, z. E.

e	d		e	d⌒d			e	dis	das c geht
c	h	item	c	h	h	item	c	h	immer herunter.
a	fis		a	a	gis		a	fis	
Fis	H		Fis	H	E cet.		Fis	H	

4. Es ist kein Fehler, wenn die Septime in der Oberstimme vor ihrer Auflösung einen **Ueberschlag in die Octave** macht. Fig. 6. (a) Dieses findet bey allen Arten der Auflösungen statt. Wie die Baßnote einen **Unterschlag** machen könne, siehet man bey (b). Es muß aber sogleich nach dem Unterschlage die Baßnote wieder zum Vorschein kommen, ehe man zur Note gehet, worauf die Resolution verrichtet wird. 4. Anmerkung.

5. Wer den Septimenaccord, als einen Grundaccord, aufzulösen weiß, der weiß auch die vermittelst der **Verkehrung** und **Zusammenschiebung** von ihm abstammenden Sätze aufzulösen. Man sehe hievon die Probe in nachfolgenden Exempeln, wo der bey (a) befindliche Septimensatz verwandelt wird bey (b) in einen **Sextquintenaccord**; bey (c) in einen **Terzquartenaccord**, bey (d) in einen **Secundenaccord**, bey (e) in einen **Nonenaccord**, und bey (f) in einen **Undecimenaccord**. 5. Anmerkung.

(a) Septi-

(a) Septimenaccord. (b) Sextquintenaccord. (c) Terzquartenaccord.

```
(a)               (b)                (c)
c|c   h           c|c   h            c|c   h
 |fis g            |a   g             |fis g
 |d   d            |d   d             |d   d
―――――――――        ―――――――――――        ――――――――――
  D   G             Fis  G               A   G
```

(d) Secundenaccord. (e) Nonenaccord. (f) Undecimenaccord.

```
(d)                 (e)                (f)
 |                  c|c   h            c|c   h
 |a      h           |a   g             |a   g
 |fis    g           |fis g             |fis g
 |d      d           |d   d             |d   d
――――――――――――       ――――――――――――       ――――――――――――
C C      H            H   H               G   G
```

Alle diese Sätze können, da wo es die vorhergehende Harmonie erlaubt, einer dem andern substituirt werden. Da wir von den Intervallen der Secunde, None und Undecime annoch in besondern Artickeln sprechen werden: So merken wir nur allhier an, wie

α) Die Quinte im Sextquintenaccord die Septime vorstellet, und folglich darinnen, wiewohl nicht an sich, doch respective, dissoniret. Wenn man diesen Accord also gebrauchen will, so muß die Quinte, zuvörderst als eine Consonanz in dem vorhergehenden Griffe in Arsi aufgeführet, und darauf, nachdem sie sich in Thesi hören lassen, in der darauf folgenden Arsi resolviret werden, und zwar so wie die Septime, nemlich einen Grad unter sich, als:

```
c|c h      Die Quinte c geht ins h herab.
 |a g
 |d d
――――――
  F G.
```

Wenn die Quinte darinnen falsch ist, z. E.

```
c|c  h
 |a  g
 |d  d
――――――――
  Fis G.
```

oder

oder wenn sich in den Oberstimmen eine falsche **Quinte** oder **übermäßige Quarte** findet, z. E.

c	c	h	ingleichen	c		d	d
	as	g				c	h
	d	d				as	g
	F	G.				F	G

So wird es in Ansehung dieser Intervallen gehalten, wie oben in der dritten Anmerkung davon gelehrt ist, indem sich solches auf alle Fälle, wo das eine oder andere von diesen Intervallen ist, anwenden lässet.

Im Vorbeygehen ist zu erinnern, wie es ganz unrecht und falsch ist, wenn von einigen Tonkünstlern die verminderte Quinte eine kleine Quinte genennet wird. Es müßte hieraus folgen, daß die vollkommene Quinte die grosse Quinte wäre, und beyde müßten alsdenn unverändert consoniren, so wie die Terz oder Sexte, die, ob sie groß oder klein sind, allezeit unverändert wohllauten. Da aber dieses nicht geschicht, und die falsche Quinte schlechterdings dissoniret, wie ein jedes gesundes Gehör solches zum wenigsten empfindet, ob man ihr gleich hin und wieder einen consonirenden Fortgang giebt: so siehet man, daß die Benennung der kleinen Quinte so unschicklich ist, als wenn man die verminderte Octave eine kleine Octave heissen wollte. Auf den Stufen der Octave und der Quinte ist nur ein einziges Intervall, welches consoniret, nemlich die reine Octave und reine Quinte. Alle übrige sind mislautend. Da die Quarte eine umgekehrte Quinte ist, so hat man aus eben dem Grunde nur eine vollkommne Quarte, aber keine kleine Quarte. Die von einigen irrig so genannte grosse Quarte heißt übermäßig.

β) In dem **Quartterzenaccord** wird die Septime durch die Terz vorgestellet. Es ist also sowohl in Ansehung der Vorbereitung als Auflösung mit dieser Terz nicht anders als mit der Quinte im vorhergehenden Accorde beschaffen, weswegen wir uns darauf beziehen, ohne solches zu wiederhohlen. Man sehe folgende Exempel:

c	c	h	item	c	c	h	item	c	c	h
	f	g			fis	g			f	g
	d	d			d	d			d	d
	A	G			A	G			As	G.

γ) In dem **Secundenaccord** ist die Dissonanz in der Baßnote, nicht aber, wie einige unwissend glauben, in der Secunde drüber enthal-

enthalten. So wie nun die Septime vorher liegt und nach dem Anschlage einen Grad unter sich gehet, so muß die Secunde auch im Basse vorherliegen, und hernach um sich aufzulösen einen Grad unter sich gehen. In Ansehung des Tritoni oder der falschen Quinte, die sich entweder gegen den Baß oder in den Oberstimmen hieselbst finden kann, wird es gehalten, wie oben gelehrt ist. Man sehe folgende Exempel:

	fis	g			f	g			f	g
	d	d	item		d	d	item		d	d
	a	h			a	g			as	g
C	C	H		C	C	H		C	C	H.

Wenn im **Secundenaccord** die **übermäßige Quarte** vorhanden ist, so kann der Baß, vermittelst einer Verwechselung der Stimmen, eine **Quarte nieder-** oder eine **Quinte aufwärts** gehen, z. E.

a	h		a	h
fis	g	anstatt	fis	g
d	d		d	d
C	G		C	H.

Im **Accord der falschen Quinte** kann der Baß, der ordentlicher Weise einen Grad über sich gehen sollte, **ausserordentlicher Weise**, vermittelst der Verwechselung der Stimmen, eine Quarte steigen, z. E.

c	h
a	g
d	d
Fis	H.

Dieser Verwechselungen aber bedienet man sich nur fürnemlich in der recitativischen Schreibart.

6. Anmerkung.

6) Um die vorhergehende fünfte Anmerkung desto besser in Ausübung zu bringen, wollen wir allhier zwey Exempel in Grundnoten entwerfen, und daraus allerhand Folgen von Harmonien ziehen.

Grund-

Grundbaß.

e	e	d	d	c	c	h	c	
c	c	h	h	a	a	g	g	oder in Zieffern 7 7 7 7 7
g	a	a	g	g	f	d	e	C | F H E A D G | C

(aufsteigend) C F H E A D G C

I. Versetzter Baß. II. Versetzter Baß.

welche beyde eine Reihe abwechselnder Secunden- und Sextquintenaccorde in sich halten, und aus dem Grundbasse entspringen.

	6		6		6		
	5	2	5	2	5		
c	a	a	g	g	f	g	c

		6		6			
6	2	5	2	5	2	6	
e	e	d	d	c	c	h	c

III. Versetzter Baß. IV. Versetzter Baß.

welche beyde eine Reihe abwechselnder Terzquarten- und Septimenaccorde enthalten.

	6		6		6		
	4		4		4		
	3	7	4	7	3		
c	c	h	h	a	a	g	c

		6		6			
		4		4			
	7	3	7	3	7		
c	f	f	e	e	d	g	c

Es kostet keine Mühe, noch mehrere Gattungen von abwechselnden Verkehrungen herauszubringen; aber die meisten darunter sind nicht so beschaffen, daß man sie in einem guten reinen Satze mit Bequemlichkeit gebrauchen kann. Wir lassen sie deswegen weg. **Alles, was in der Harmonie möglich ist, ist darum nicht gleich gut und brauchbar.** Tab. 4.

Wir fahren itzo in den Auflösungen der Septime fort, und sehen, wie solche geschicht:

Zweytens in die Quinte, wenn der Baß eine Secunde steigt. Fig. 7. (a) (b) (c). Auflösung in die Quinte.

Anmerkungen.

1. Anmerkung.

1) Die Septime steht bey Fig. 7. (a) in der Mitte. Hier sieshet man, wie sie auch unten und oben stehen kann.

Unten.				Oben.		
f	d	c		f	f	e
	h	a			d	c
	f	e			h	e
	G	A			G	A

In den bey (b) und (c) befindlichen Exempel kann man die Glieder der Oberstimmen nach Gefallen selbst versetzen. Bey (b) bemerket man, wie die beyden Mittelstimmen des Dreyklanges auf c, in den Einklang e zusammen gehen, und die Terz dadurch verdoppelt wird. Die Ursache ist, weil, wenn man die in dem Septimenaccorde vorhergehende Terz d auf c hätte herabgehen lassen, alsdenn fehlerhafte Quintenfolgen würden entstanden seyn. Wenn man die Terz nicht verdoppeln will, so muß man von dem vorhergehenden d folgendergestalt in die Quinte g herunterspringen, welches auch gut ist:

a	a	g	
	f	e	
	d —	g	das d springt eine Quinte herab.
	H	C	

Man merke sich solches für alle ähnliche Fälle. Bey (c) ist auch die Terz in dem Accord über as verdoppelt. Die Ursache ist diese, theils weil das in dem Septimenaccord vorhergehende h, welches daselbst gegen f einen Tritonum macht, nach oben gegebnen Anmerkungen ordentlicher Weise über sich geht, theils weil in ordentlichen harmonischen Sätzen das Springen in die übermäßige Secunde nicht erlaubt, sondern ein heßlicher Fehler ist, welches aber geschehen seyn würde, wenn man auf die Octave der Baßnote as hätte heruntersteigen wollen, als:

d c

	d	c	
	h —	as	Sprung in die 2. superfl. der nichts taugt.
f	f	es	
	G	As	

Wäre der Baß aber A gewesen, so hätte man ebenfals von der Terz h auf die Octave der Baßnote A folgendermassen ohne Tadel herabgehen können:

	d	c	
	h —	a	Die Terz h geht auf a herunter.
f	f	e	
	G	A	

Man wende diese Anmerkung auf alle ähnliche Fälle an.

2) Damit man die Aehnlichkeit der Resolution zwischen der auf die Quinte herabgehenden Grundseptime, und den davon abstammenden Sätzen sehe, so folgen zu diesem Ende folgende Exempel. 2. Anmerkung.

I. Grundexempel.

f	f	e
	d	c
	h	e
	G	A

II. Grundexempel.

a	a	g
	f	e
	d	g
	H	C

α) **Sextquintenaccord.**

	d	c
	g	a
f	f	e
	H	C

α) **Sextquintenaccord.**

a	a	g
	f	e
	h	c
	D	E

β) **Terzquartenaccord.**

	h	c
	g	a
f	f	e
	D	C

β) **Terzquartenaccord.**

a	a	g
	d	e
	h	c
	F	E

γ) Secundenaccord.

	h	c	d	e	d
	g	a	h	c	h
	d	e	f	g	g
F	F	E	D	C	G

γ) Secundenaccord.

	h	c	
	f	e	— a
	d	e	
A	A	G	Fis

Wir sehen itzo ferner, wie sich die Septime auflöset

Tab. 4. Auflösung in die Sexte.

Drittens in die Sexte, wenn der Baß auf eben derselben Stuffe stehen bleibt. Fig. 8. (a) (b) (c) wo man die Septime bald oben, bald in der Mitte findet.

Anmerkungen.

1. Anmerkung.

1) Bey (a) ist die Octave, bey (b) und (c) die Terz verdoppelt. Eine Folge von abwechselnden Septimen und Sextenaccorden in einem dreystimmigen Satze zu machen ist etwas leichtes. Vierstimmig fällt es etwas schwerer. Man sehe Fig. 9. wo man den Accord der Septime allezeit in seinem ganzen Umfange findet, nemlich mit der Quinte, und wo man zugleich zweyerley Arten der Fortschreitungen im Tenore entdecket, da im Sextenaccord in den beyden ersten Tacten die Terz, in den beyden lezten hingegen die Octave des Basses verdoppelt ist. Bey Fig. 10. bleibt die Quinte aus dem Septimenaccorde weg.

Will man nicht eine gewisse symmetrische Folge in den Partien behalten, so kann diese abwechselnde Septimen- und Sextenfolge gar leicht anders eingerichtet werden.

2. Anmerkung.

2) Die Auflösung der Septime in die Sexte entstehet im Grunde aus der Auflösung derselben in die Octave, wovon hernach gehandelt wird. Man sehe z. E.

	d	h
a	a	g
	d	d
	H	G

Hier löset sich die Septime in die Octave auf.

	d	d
a	a	g
	d	d
	H	H

Hier löset sich die Septime in die Sexte auf.

Da die Auflösung in die Sexte unstreitig besser ist, als die in die Octave, so siehet man daraus, wie, wider die gewöhnliche Meinung, ein abstammender Satz öfters besser als derjenige ist, von dem er herrühret.

rühret. Mit gewissen Accorden gehts es eben so, z. E. mit dem harten verminderten Dreyklang, der ohne Zweifel von schlechtem Gebrauch in der Praxi ist. Hingegen der von ihm entspringende Satz der übermäßigen Sexte thut desto besser,

3) Es ist kein Fehler, wenn der Baß vor der Auflösung der Septime in der Oberstimme, geschwinde die Octave derselben vorhero berühret. Fig. 11. (a) Wie die Oberstimme die Octave der Baßnote vorhero berühret, siehet man bey (b) 3. Anmerkung.

4) Bey Fig. 8. (c) findet man, daß die verdoppelte Terz g gegen das cis auf einer Seite eine falsche Quinte und auf der andern eine übermäßige Quarte macht. In diesem Vorfalle wird, zur Vermeidung einer fehlerhaften Octavenfolge, die entstandne zwiefache Nebendissonanz nur auf der einen Seite als eine Dissonanz behandelt, und dieses geschicht in dem angeführten Exempel zwischen der Oberstimme und dem Alt, wo die Note g, die das obere Ende der ersten Nebendissonanz, das ist, der falschen Quinte macht, einen Grad unter sich geht, währender Zeit das unterste Ende dieser Quinte d. i. die Note cis einen Grad steiget. Auf das g im Tenor, welches gegen die Note cis eine übermäßige Quarte und die zweyte Nebendissonanz macht, wird nicht acht gegeben, indem es genung ist, daß das cis ordentlich resolviret. Man merke sich dieses für alle ähnliche Fälle. Es ist auch nur die **falsche Quinte** und **übermäßige Quarte**, die man in gewissen Fällen, so wie hier, **verdoppeln** kann. 4. Anmerkung.

Wir fahren anitzo in den Auflösungen der Septime fort, und sehen wie solche geschicht Tab. 4.

Viertens in die Octave, wenn der Baß eine Terz unter sich geht. Fig. 12.

Auflösung in die Octave.

Dieses ist die lezte consonirende Resolution der Septime, aber die unsicherste, wegen der im Terzenraum des Basses dazwischen liegenden Octave. Man bedienet sich also selbiger am besten in vollstimmigen Sachen, und zwar bringet man das Intervall der Septime lieber in die Mitte, als in die äussersten Stimmen. Am sichersten verfährt man mit der Auflösung der Septime in die Octave, wenn man den Terzenraum im Basse zum voraus mit einer Wechselnote ausfüllt, so wie bey Figur 13. (a) damit der Gelegenheit vorgebeuget werde, vermittelst eines Durch-

gangs

Tab. 4. gangs, so wie bey Fig. 13. (b) eine fehlerhafte Octavenfolge hören zu lassen.

Wer übrigens ein gar zu enges Gewissen hat, der verfahre wie bey Fig. 14 und 15. Es ist mir zwar bekannt, daß viele das Verfahren bey 14. als eine Auflösung in eine in Petto verstandne Sexte ansehen, und zwischen dem a und fis die Sexte g supponiren. Indem aber die Harmonie von a zu fis liegen bleibt, und, sobald sich solche ändert, sich das in Petto concipirte Intervallum g sichtbarlich zeiget, so sehe ich nicht ab, mit was für Grunde man allhier eine solche chimärische Auflösung in die Sexte behaupten könne. Dem sey nun wie ihm wolle, so sind die beyden Auflösungen bey Fig. 14. 15. legal und untadelich.

Die Auflösung der Septime geschicht ferner

Auflösung in die Septime.

Fünftens in eine andere Septime, wenn der Baß eine Stuffe abwärts geht. Fig. 16.

Eigentlich sollte jede Auflösung einer Dissonanz in eine Consonanz geschehen. Weil aber nicht allein einige Dissonanzen gelinder als die andern sind, sondern noch überdieses diejenigen Dissonanzen, die in Arsin fallen, das Gehör deswegen nicht so sehr beleidigen, als die in Thesi, weil der Accent auf der Thesi liegt: So nimmt man der Veränderung wegen auch die Dissonanzen zu Hülfe, und resolviret nach Gelegenheit eine andere darinnen. Indessen sind im Grunde die dissonirenden Auflösungen nichts anders als **Anticipationen oder Vorausnahmen einer durchgehenden Note.** Der Baß beweget sich nemlich zu frühe fort. Denn wenn derselbe etwas später fortgienge, so fiel die Resolution ordentlich auf die Sexte, wie man bey Fig. 17. siehet.

Auflösung in die falsche Quinte.

Sechstens löset sich die Septime in die falsche Quinte auf, wenn der Baß eine Stuffe steigt, oder eine verminderte Septime untersich geht. Fig. 18.

Diese Auflösung entstehet im Grunde aus der Verkehrung der Auflösung in die Septime, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Grund-

Tab. 4.

g	g f	
	c d	
	a h	
A G		
Grundbaß.		

g	g f	
	c d	
	a g	
A H		
Versetzter Baß.		

In Stylo gravi läßt man die Sexte weg, wegen der in Arsi frey anschlagenden Septime zwischen den Mittelstimmen, und verdoppelt lieber die Terz wie bey Fig. 18. im ersten Exempel.

Aus dem versetzten Baß entspringen, bey weggelassener Sexte, annoch folgende Harmonien.

	c d	e		a h	g		c d e
	a h	c	g	g f	e		a h c
g	g f	g		e d	c		e f g
	E D	C		C D	E	G	G F E

Siebentens löset sich die Septime auf in die übermäßige Quarte, wenn der Baß eine Terz steigt. Fig. 19.

Auflösung in die übermäßige Quarte.

Diese Auflösung entspringet vermittelst der Anticipation einer durchgehenden Note aus der Auflösung der Septime in die Terz, wie man bey Fig. 20. siehet. Man kann es auch folgendergestalt betrachten:

c	c	h
	D	D-f

Achtens löset sich die Septime auf in die vollkommne Quarte, wenn der Baß eine Terz aufwärts geht. Fig. 21.

Auflösung in die vollkommne Quarte.

Diese Auflösung wird demjenigen fremde vorkommen, der die Undecime und Quarte vermischt. Indessen kann keine andere Harmonie als der Terzquartenaccord, oder Secundenaccord zur Resolution gebrauchet werden. Denn die übrigen Fälle, die man bey sonst sehr guten Tonlehrern findet, sind alle etwas zweydeutig. Wenn man nemlich das Exempel bey Fig. 22. für eine Auflösung der Septime in die Quarte ausgiebet, so ist solches zwar nach der Harmonie bey Fig. 23. einigermassen richtig. Hingegen deucht mich, daß die eigentliche hiezu gehörige Harmonie so wie bey Fig. 24. beschaffen

Tab. 4. seyn müsse, allwo die Septime sich in eine Quinte verwandelt, bevor sie aufgelöset wird. Betrachtet man folgends das Exempel figürlich, und supponiret, daß eigentlich die Oberstimme so wie bey Fig. 25. stehen müsse: so fällt alsdenn die Quarte schlechterdings weg, und wird die Septime ordentlich in die Sexte aufgelöset. Das bey Fig. 21. befindliche Exempel entstehet übrigens aus der Auflösung der Septime in die Octave vermittelst der Verkehrung.

Die **verminderte Quarte**, die einige unter die auflösende Intervallen der Septime setzen wollen, ist nichts weniger als hiezu geschickt. Es dient zu nichts, als etwann die Resolution zu zieren. Nimmt man z. E. das Figürliche von dem Exempel bey Fig. 26. weg, und sieht es wie bey Fig. 27. an, so giebt es der Augenschein, daß die Auflösung in die Terz geschicht.

Auflösung in die übermäßige Sexte.

Neuntens löset sich die Septime auf in die übermäßige Sexte, wenn der Baß auf eben derselben Stuffe bleibt. Fig. 28.

Bey der übermäßigen Sexte kann anstatt des Tritoni, die Terz oder Octave doppelt genommen werden. Fig. 29. 30.

Auflösung in die Secunde.

Zehntens kann sich endlich die Septime in die Secunde auflösen, wenn der Baß eine Quinte aufwärts, oder, welches einerley ist, eine Quarte abwärts geht. Fig. 31.

Diese Art von Auflösung ist nur im Recitativ gebräuchlich. Sie entspringet aus der Auflösung in die Octave, oder Sexte vermittelst der Verkehrung.

	d	d c		d	d cis
		g c	in-		g g
Bessere Exempel sind:		e e	gleichen.		e e
		E B			E B A

Anhang zur grossen und kleinen Septime.

Ehe wir zur verminderten Septime fortgehen, müssen wir annoch sehen, wie die *grossen und kleinen Septimen*, die wir bishero unter sich resolviren sehen, annoch in **gewissen Fällen über sich gehen** können.

1) Die

1) **Die grosse Septime auf der Finalsayte** kann in Beglei- Tab. 4
tung der Quinte und Terz einen halben Ton über sich gehen. Der Accord von der kleinen Septime auf der Dominante oder der davon abstammende Terzquartenaccord gehe am besten vor ihr her, und wird sie alsdenn folglich entweder von der Terz vorbereitet, wie bey Fig. 32. (a) oder von der Sexte, wie bey (b), und wird sie darauf entweder von der Octave aufgelöset, wenn der Baß liegen bleibt, wie bey Fig. 32. (a) oder von der Terz, wenn der Baß eine Terz unterwärts geht, wie bey (b). Hievon Versetzungen zu machen, ist keinem zu rathen, der sich auf die Reinigkeit des Satzes befleißigt. Sie sind zwar nicht alle von gleicher Unbequemlichkeit, und kann der bey Fig. 33. daraus gezogne Satz noch allezeit paßiren. Hingegen sind die Verzögerungen mit dem Secunden- und Terzquartenaccord desto schlechter.

Anmerkung.

Das bey Fig. 34. befindliche Exempel mit abwechselnden grossen und kleinen Septimen enthält keine Auflösungen der Septime über sich, sondern weiter nichts als Ueberschläge, die die Septime macht, ehe sie auf die Sexte herabgeht. 1. Anmerkung.

2) **Die grosse Septime auf der Mediante eines Molltons** kann annoch in Begleitung der übermäßigen Quinte, wenn man sie nicht unter sich resolviren will, über sich gehen: z. E.

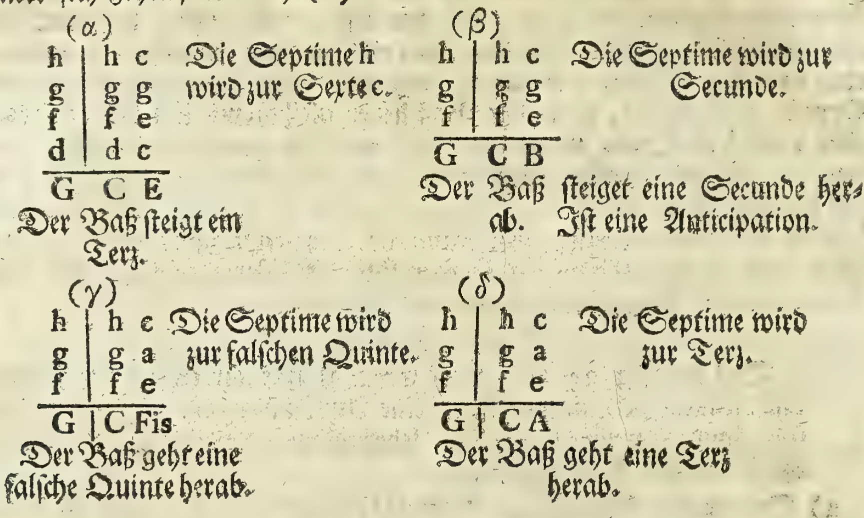
h	h	c	Die Septime h
	gis	a	geht über sich.
	e	e	
E	C	A oder C.	

3) **Die grosse Septime auf der Finalsayte in Begleitung der Undecime** muß allezeit einen Grad über sich gehen: z. E.

h	h	c	Die Septime wird zur Octave c.
g	g	g	
f	f	e	
G	C	C	

Bey dieser Resolution über sich braucht der Baß nicht allezeit stille zu stehen, um die Septime in eine Octave zu verwandeln. Er kann auch eine Terz steigen, oder Sexte unter sich gehen, wie bey (α) in den

Tab. 4. folgenden Exempeln, oder eine Secunde abwärts gehen, wie bey (β), oder eine falsche Quinte tiefer steigen, wie bey (γ), oder eine Terz unter sich gehen, wie bey (δ)



Anmerkung.

Anmerkung. Es kann sich aber auch die grosse Septime chromatisch in die kleine Septime, wie bey (ε) oder in die verminderte Septime, wie bey (ζ) oder in die falsche Quinte wie (η) herunter resolviren.

(ε)

h | h b
g | g g
f | f e
G | C C

Die grosse Septime h wird zur kleinen Septime b.

Der Baß bleibt liegen.

(ζ)

h | h b
g | g g
f | f e
G | C Cis

Die grosse Septime h wird zur verminderten Septime b.

Der Baß steigt um einen chromatischen halben Ton.

(η)

h | h b
g | g g
f | f e-d
G C E

die grosse Septime h wird zur falschen Quinte b.

4) Die

4) Die grosse Septime in Begleitung der None auf der Finalsayte geht, nebst der None, die eigentlich heruntergehen sollte, über sich, und verwandelt sich, nach der verschiedenen Fortschreitung des Basses entweder in eine Octave, wie bey (θ) oder in eine Secunde wie bey (ι), oder in eine falsche Quinte, wie bey (κ), oder in eine Terz, wie bey (λ). Tab. 4.

(θ)

h	h	c	Die Septime wird
d	d	e	zur Octave.
G	C	C	

(ι)

h	h	c	Die Septime wird
d	d	e	zur Secunde.
G	C	B	

(κ)

h	h	c	Die Septime wird
d	d	e	zur falschen Quinte.
G	C	Fis	

(λ)

h	h	c	Die Septime wird
d	d	e	zur Terz.
G	C	A	

5) Daß man die kleine Septime auf der Dominante bey liegenbleibendem Basse, über sich in die grosse Septime des Undecimenaccordes auflöset, so wie man bey Fig. 35. siehet, ist eine Freiheit der Neuern, die in einen Orgelpunct und ins Recitativ hingehöret. Die Verkehrungen aber davon sind nicht alle von gleichem Werthe. Die leidlichste ist folgende, welche aber doch nur bey harten Ausdrücken gebraucht werden kann:

	h	c
	g	a
	d	d
F	F	Fis

Aber hat man an den legalen Auflösungen und Tonfolgen nicht genung?

6) Man pfleget auch öfters die grosse Septime in Begleitung der Quinte und Terz, vor ihrer absteigenden Auflösung, in eine kleine Septime, wie bey Fig 36. 37. ja auch unterweilen in eine verminderte Septime, wie bey Fig. 38. zu verwandeln. Besser aber ist es, wenn bey diesem Verfahren die grosse Septime von der Quinte und Quarte begleitet wird, so wie bey Fig. 37. 38.

Tab. 4. 7) Man pfleget annoch die kleine Septime ausserordentlicher weise in die übermäßige Sexte hinauf, und diese alsdenn, wie gehörig, zu resolviren, z. E.

d	d dis	e	
	h h	h	
	gis a	gis	
	E F	E.	

Anmerkung.

Anmerkung. Mehrere Arten von Accorden zu finden, worinnen die Septime, die grosse oder kleine, Statt finden kann, muß man sich die Umkehrungen des Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccords aus dem 1. Theile des Handbuchs bekannt machen. Es verändert aber die verschiedene Begleitung, die sie haben kann, nichts in dem Hauptwesen, und muß sie allezeit, so wie hier gelehret worden, gehändhabet werden. Bey dem Intervall, worinnen die Septime resolvirt, können allezeit verschiedne Harmonien Statt finden.

II. Exempel von der verminderten Septime.

Es wird nicht nöthig seyn, uns eben gar zu lange hiebey aufzuhalten. In den bey denen Auflösungen der grossen und kleinen Septime befindlichen Anmerkungen ist verschiednes enthalten, was man mit nöthiger Veränderung hieselbst anwenden kann. Wir werden indessen die Auflösungen der verminderten Septime hintereinander durchgehen, und merken, wie solche geschicht

Auflösung in Quinte. **erstlich in die Quinte, wenn der Baß einen halben Ton steigt:** Fig. 39.

Die Umkehrung dieses Exempels giebet uns die Auflösung der übermäßigen Secunde, nebst verschiednen andern Sätzen:

f	f e		h c		d c	h h
	d c		gis a		h a	a gis
	gis a	f	f e		gis a	f e
	H C		D C	F	F E	D E

Accord der grossen Sexte mit der falschen Quinte.

Accord der übermäßigen Quarte mit der kleinen Terz.

Accord der übermäßigen Secunde.

Zwey-

Zweytens löset die verminderte Septime sich in die kleine und grosse Sexte auf, Auflösung in die Sexte.

α) in die kleine, wenn der Baß liegen bleibt, Fig. 40. (a) die Verkehrungen sind folgende: Tab. 4.

	d	d	Acc. der grossen Sexte mit der falschen Quinte.
	gis	gis	
f	f	e	
H	H		

	h	h	Accord des Tritons mit der kleinen Terz.
	gis	gis	
f	f	e	
D	D		

	d	d	Auflös. der übermäßigen Secunde.
	h	h	
	gis	gis	
F	F	E	

Anmerkung.

Wenn man den Baß eine Terz steigen lässet, so löset sich vermittelst der Verkehrung, die verminderte Septime alsdenn in die Quarte auf. Fig. 40. (b). Anmerkung.

β) in die grosse, wenn der Baß vermittelst einer chromatischen Fortschreitung, auf eben derjenigen Stuffe, einen halben Ton unter sich geht. Fig. 41.

Verkehrungen.

	gis	g
	f	e
f	d	d
	H	B

Accord der grossen Sexte mit der falschen Quinte.

	h	b
	gis	g
f	f	e
	D	D

Acc. der übermäßigen Quarte mit der kleinen Terz.

	d	d
	h	b
	gis	g
F	F	E

Accord der übermäßigen Secunde.

Drittens löset sich die verminderte Septime in die Octave auf, wenn der Baß eine Terz unter sich geht. Fig. 42. Auflösung in die Octave.

Auf die Verkehrung dieser Auflösung gründet sich die vorher erklärte Auflösung in die Sexte bey (a) Fig. 40.

Viertens löset sich die verminderte Septime in die Terz auf wenn der Baß vier Stuffen steigt. Fig. 43. Auflösung in die Terz.

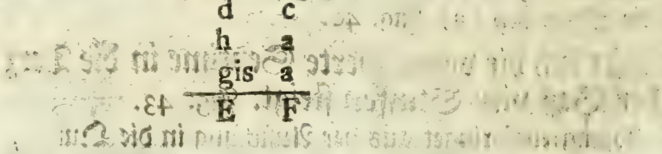
Diese Auflösung entspringet aus der Auflösung in die Quinte, vermittelst der Verwechslung der Stimmen, da der Baß und eine von den Oberstimmen ihr Intervall unter sich verwechseln.

Anmer-

Tab. 5. 1 Anmerkung.

1. Anmerkung.

Da wir allhier bey Gelegenheit der verminderten Septime zugleich von der übermäßigen Secunde gehandelt haben: so glaube ich, daß hier der Ort ist, einen Fall zu berühren, worinnen die übermäßige None insgemein für eine übermäßige Secunde mit Unrecht gehalten wird. Man findet diesen Fall in dem bey Fig. 1. Tab. 5. befindlichen Exempel, wo bey stillstehendem Basse, die Sexte auf die Quinte herab geht, und das Semitonium Modi einen halben Ton über sich geht. Entstünde dieser Accord aus der Verkehrung der verminderten Septime, so könnte der Baß, weil er die Septime vorstellet, nicht auf seiner Stuffe bleiben, sondern müßte einen Grad unter sich gehen; oder die verminderte Septime müßte liegen bleiben, und als Sexte gegen die Finalsayte resolviren können. Dieses aber ist falsch. Es muß also dieser oben besagte Accord einen ganz andern Ursprung haben, und dieser kann kein einziger als der Terzdecimenaccord, und zwar besonders in dem Exempel bey Fig. 1. der Terzdecimenaccord von f seyn; von welchem die Terz, Quinte und Septime abgeschnitten, und nichts als die None, Undecime und Terzdecime übrig gelassen wird. Die Undecime ist die fälschlich so genannte Quarte, und die Terzdecime die Sexte. Wer nun weiß, von was für einem Septimenaccord der Terzdecimenaccord auf F herstammet, und die Auflösung der Septime in die Quinte kennet, der siehet zugleich die ihrem Ursprunge ähnliche Bewegung aller übrigen Intervallen in besagtem **Accord der übermäßigen None auf der Sexta Toni ein.** Der Septimenaccord, auf welchen sich der Terzdecimenaccord bezieht, ist der kleine Septimenaccord auf der Dominante des Molltons; worinnen der Baß einen Grad über sich geht, während der Zeit die Septime sich eine Stuffe herunter bewegt, und sich in die Quinte auflöset:



Wenn

Tab. 5.

Wenn dem
d
h
gis
e
unterwärts die Terz c zugefügt wird, so entsteht bekanntermassen ein Nonensatz daraus. Thut man noch eine Terz unterwärts hinzu, nemlich a so hat man einen Undecimenaccord, und geht man noch eine Terz tiefer, nemlich bis ins f, so hat man den ganzen vollständigen Terzdecimenaccord, von welchem aber, wie gesagt, drey Intervallen als a. c. und e. weggelassen werden. Es bleibt also nichts als
d
h
gis
f
übrig, und dieser Satz löset sich folgendermassen seiner Abkunft ähnlich auf:

d	c
h	a
gis	a
F	F

Wer einen bessern Grund von diesem Accorde und seiner Auflösung anzugeben weiß, der mache solchen der Welt bekannt. Da ich in der Einleitung ꝛc. des 1. Theils des Handbuchs diese übermäßige None nach gemeinem Misbrauche selbst eine übermäßige Secunde genennet habe, so will ich solches hiemit widerruffen. Man sehe annoch dieserwegen den folgenden Artikel von der Secunde. Wenn man übrigens das vorhergehende Exempel verkehret, so entstehen folgende merkwürdige Gänge daraus:

d	c	c	c
gis	a	g	a
f	f	e	f
H	C	C	F

h	c	c	c
gis	a	g	a
f	f	e	f
D	C	C	F

Anstatt die Terzdecime auf die Quinte ordentlicher weise herab gehen zu lassen, kann man sie ausserordentlicher weise in die übermäßige Sexte hinauf, und diese alsdenn, wie gehörig, resolviren:

Tab. 5.

1. Exempel.

d	d	dis	e
h	h	h	h
gis	gis	a	gis
E	F	F	E

2. Exempel.

d	d	dis	e
	h	c	gis
	gis	a	h
	F	F	E

Die Stimmen übersteigen sich, zur Vermeidung der Quinten.

Man lässet es aber im galanten Styl, (denn in den ernsthaften gehören dergleichen Sätze nicht hin) hiebey noch nicht bewenden, sondern lässet vermittelst einer neuen Künsteley den Baß einen chromatischen halben Ton aufwärts steigen, während der Zeit die Oberstimme solches ebenfals thut, wodurch alsdenn, statt der übermäßigen Sexte, eine grosse erscheinet:

1. Exempel.

d	d	dis	e
h	h	h	h
gis	gis	a	gis
E	F	Fis	Gis

2. Exempel.

d	d	dis	e
h	h	c	h
gis	gis	a	gis
E	F	Fis	Gis

Hier folgen einige **Verkehrungen** des ersten Exempels.

gis	a	gis	a	d	dis
f	fis	f	fis	h	h
d	dis	h	h	f	fis
H	H	D	Dis	Gis	A

Des zweyten Exempels.

gis	a	gis	a	d	dis	d	c	h
f	fis	f	fis	h	c	h	a	gis
d	dis	h	c	f	fis	gis	a	e
H	C	D	Dis	Gis	A	F	Dis	E

2 Anmerkung.

2. Anmerkung.

In folgendem Gange, da die verminderte Septime nicht zu resolviren scheinet, indem sie durch einen Sprung in den Triton herabgeht, findet eine Verwechselung der Stimmen bey der Resolution Statt.

Diskant

Tab. 5.

Diskant f	cis	d
Alt h	h a	a-f
Tenor h	e	d
Baß Gis	G	f-d

Das e, worauf die Resolution im Diskant geschehen sollte, findet man im Tenor. Aber nur im freyen Styl haben dergleichen Verwechselungen Statt.

3. Anmerkung.

3. Anmerkung.

Die kleine Septime kann vor ihrer Auflösung zur verminderten Septime werden, wenn der Baß einen chromatischen oder kleinen halben Ton heraufsteigt, Fig. 2. Tab. 5. so wie die grosse Septime bey einer ähnlichen Fortschreitung des Basses zur kleinen Septime werden kann. Fig. 3. Tab. 5.

4. Anmerkung.

4. Anmerkung.

Wenn die verminderte Septime in die Quinte des harmonischen Dreyklangs resolviret, so kann auf die Octave in diesem Accorde eine Septime durchgehend nachfolgen, so wie man bey Fig. 4. (a) siehet. Aus dieser Folge von Sätzen haben verschiedene galante Setzer Gelegenheit genommen, mit Weglassung der Octave und Anticipirung der Septime die bey Fig. 4. (b) mit Ziefern vorgestellte Harmonie zu bilden. Wie solche am besten vierstimmig in der Harmonie gebrauchet werden könne, siehet man bey Fig. 5. (a) und (b), wo man, um den Gang der Stimmen, als welche nicht anders als verwechselt werden können, oder sich einander übersteigen müssen, deutlich anzuzeigen, die halben Noten, so wie die Viertheile, zu diesem Ende geschwänzet hat. Am besten wird dieser Satz fünfstimmig gebrauchet, so wie bey Fig. 6. Ohne diese Uebersteigung oder Verwechselung der Stimmen läßt es sich nicht, beyde Septimen hintereinander bequem gebrauchen, zum Exempel:

e	dis
cis	a
g	fis
Ais	H

Der Sprung von cis ins a gegen Ais — H thut nicht gar zu wohl.

Tab. 5.

5. Anmerkung.

5. Anmerkung.

Die verminderte Septime kann, bey dem um eine Stuffe steigenden Basse, durch eine Verzögerung zur Sexte werden, ehe die Auflösung geschicht. Fig. 7. Tab. 5.

6. Anmerkung.

6. Anmerkung.

Ich habe irgendwo den bey Fig. 8. Tab. 5. mit Ziefern angedeuteten Satz gefunden, und welcher also wie bey Fig. 9. soll gemacht werden. Dieser Satz ist sehr schlecht. Will man ihn rein haben, so muß die grosse Septime aus dem Accorde, worinnen die verminderte Septime resolviret, schlechterdings wegbleiben, und es heissen wie bey Fig. 10. In einem vielstimmigen Satze könnte die grosse Septime ais, worinnen bey Fig. 9. so ungeschickt hineingesprungen wird, leichte vorbereitet werden, und alsdenn die Resolution nebst der Vorbereitung so wie bey Fig. 11. oder 12. geschehen. Allein wer den reinen Satz liebt, wird auch dieses nicht gebrauchen. Warum? Weil diese Arten von Resolutionen aus der Anticipatione Transitus entspringen, und darinnen Octaven verborgen liegen. Sich dessen zu überzeugen, sehe man Fig. 13. 14. Man vermeide also dergleichen irrige Sätze, die mit keiner Versetzung oder Verwechslung entschuldigt und gut gemachet werden können.

Einen andern Satz findet man bey Fig. 15. Auch dieser ist so falsch und schlecht wie der vorhergehende. Im reinen Satze muß die grosse Septime wegbleiben, und die Verzögerung so wie bey Fig. 16. mit der None gemacht werden.

II. Artikel.

Von der Secunde.

§. 1.

Das unveränderliche Merkmahl, wodurch sich die Secunde von der None unterscheidet, bestehet darinnen, daß bey Auflösung der None sich die Oberstimme eine Stuffe fortbewegen muß, und der Baß liegen bleiben kann, und daß gegentheils bey Auflösung der Secunde sich

der

der Baß eine Stuffe fortbewegen muß, und die Oberstimme liegen bleiben kann. Uber dieses ist nicht allein die Harmonie des Nonensatzes von dem Secundenaccorde unterschieden, sondern die None wird annoch in der Oberstimme, die Secunde aber im Basse vorbereitet. Wer auf diese Merkmahle nicht Achtung giebet, der läuft Gefahr, alle Augenblicke ein Intervall mit dem andern zu vermischen. Tab. 5.

§. 2.

Da derjenige, der die Septime zu resolviren weiß, auch solches mit der Secunde verrichten kann: so brauchte es zwar hievon keines besondern Unterrichts. Indessen wollen wir, einigen zu gefallen, dennoch von der Secunde besonders handeln.

§ 3.

Man hat dreyerley **Secunden**, eine **kleine**, **grosse** und **übermäßige**. Sie sey aber, von was für einer Gattung es sey, so muß das Baßintervall, welches nichts anders als eine umgekehrte Septime ist, und also die Dissonanz macht, vorher liegen, und nach geschehnem Anschlage, eine Stuffe, das ist, einen halben oder ganzen Ton, nachdem die Modulation es erfordert, **unter sich gehen**. Wir handeln zuvörderst von den kleinen und grossen Secunden, in welchen die Oberstimme bey der Auflösung des Basses

1) **zur Terz werden kann**, wenn sie liegen bleibt. Fig. 17. Tab. 5. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der Septime in die Sexte. Sie kann aber auch auf eben derjenigen Stuffe bleiben, und doch ihre Proportion verändern. Fig. 18.
2) **zur übermäßigen Quarte werden kann**, wenn sie eine Stuffe steigt. Fig. 19. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der Septime in die falsche Quinte, und geschicht anticipando, indem eigentlich die Stimmen folgender Gestalt gegen einander gehen sollten.

Diskant.	fis	fis gis
Baß. E	E	D

3) **zur Quinte werden kann**, wenn sie eine Terz steigt. Fig. 20.
4) **zur falschen Quinte werden kann**, wenn sie eine Terz steigt. Fig. 21. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der Septime

 in

Tab. 5. in den Triton, und geschicht anticipando, indem eigentlich die Stimmen folgendergestalt gehen sollten:

Diskant.	h	e d	oder	h	h d
Baß A	A	Gis	A	A	Gis

5) **zur Sexte werden kann**, wenn sie eine Quarte steigt. Fig. 22. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der Septime in die Terz.

6) **zur Quarte werden kann**, wenn sie eine Stuffe steigt. Fig. 23. Dieser Gang entspringt aus der Auflösung der Septime in die Quinte, und kann nur im mehrstimmigen Satze bequem gebraucht werden.

Anmerkungen.

1. Anmerkung. 1. In der freyen Schreibart kann **eine Secunde in die andre gehen**. Fig. 24. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der Septime in eine andere, und geschicht vermittelst der Anticipation, wie man bey Fig. 25. siehet.

2. Anmerkung. 2. Es geben zwar die übrigen Resolutionen der Septime annoch allerhand Fortschreitungen der Oberstimme gegen den Baß, bey der Resolution des Secundenaccords an die Hand. Allein sie sind nicht bequem zu gebrauchen.

3. Anmerkung. 3. Wie die von der kleinen Septime auf der Dominante abstammende Secunde **ausserordentlicher weise** einen Grad, und zwar einen halben Ton über sich resolviren könne, ist oben in dem Anhang zur kleinen und grossen Septime Nummer 5. gezeiget worden. In der recitativischen Schreibart lässet man den Baß in eben diesem Secundenaccord öfters einen ganzen Ton über sich, das ist, in die Dominante heraufgehen. Fig. 26. Besser wäre es, wenn man den Baß lieber eine Septime herunterspringen liesse. Allein es ist so eingeführt. Hingegen kann man diese Freiheit in keiner einzigen andern Gattung von Compositionen nachahmen. Es ist darinnen der größte Fehler.

4. Anmerkung. 4. Wie der Baß in dem eben gedachten Secundenaccord vermittelst der Verwechselung der Stimmen eine ganze Quarte unter, oder ganze Quinte über sich gehen könne, ist oben bey der Resolution der Septime in die Terz Pag. 96. gelehret worden.

5. So wie es mit der Secunde in dem Accord $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ beschaffen ist: so ist es auch in allen übrigen Harmonien, wo sie vorkömmt, mit ihr beschaffen. Sie muß nemlich ihren Gang allezeit einen Grad unter sich nehmen, während der Zeit die Oberstimme in eins oben erklärter Intervallen geht. Tab. 5. 5. Anmerkung.

§. 4.

Von der übermäßigen Secunde im mehrstimmigen Satze ist in dem Artikel von der verminderten Septime zur Gnüge gehandelt worden, wohin ich also den Leser verweisen will. Wir wollen also hier nur kürzlich sehen, wie sie im zweystimmigen Satze am besten gebraucht wird. Da ist nun zu merken, daß während der Zeit der Baß einen halben Ton, oder auch mit supponirter harmonischen Verwechselung der Stimmen, (wovon man die Resolution der verminderten Septime in die Terz, Nummer 4. Pag. 109. nachschlagen kann) eine Quarte unter, oder Quinte über sich gehet, die Oberstimme

1) **zur Terz werden kann**, wenn sie liegen bleibt. Fig. 27. Dieser Gang entspringet aus der Resolution der verminderten Septime in die Sexte.

2) **zur Quarte werden kann**, wenn sie um einen Grad steigt. Fig. 28. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der verminderten Septime in die Quinte.

3) **zur Sexte werden kann**, wenn sie um einen Grad steigt, und der Baß eine Quarte herab oder eine Quinte herauf geht. Fig. 29.

Anmerkung.

Die bey Fig. 30. 31. und 32. befindlichen Exempel enthalten keine übermäßige Secunde, sondern eine übermäßige None, nach dem was oben Pag. 110. gelehret worden, und beziehen sich solche auf das dort davon gegebene Exempel. Wir führen sie aber deßwegen hier an, weil sie insgemein mißbrauchsweise für übermäßige Secunden angesehen werden. Anmerkung.

Tab. 5.

III. Artikel.

Von der falschen Quinte und der übermäßigen Quarte.

§. 1.

Diese beyde Intervallen sind ohne Zweifel die gelindesten Dissonanzen, und kann man dabey nicht sagen, daß das eine an sich mehr oder weniger dissonire, als das andere, weil sie die Octave in zwey gleiche Theile unterscheiden, und folglich das eine so viel als das andere enthält. So ist zum Exempel so viel Raum von e zu b als von e zu ais.

Anmerkungen.

1. Anmerkung. 1. Man könnte hier einwerfen, daß das Intervall der übermäßigen Secunde, der verminderten Septime, und einige andere die für sich betrachtet nichts anders im Gehöre sind, als was die kleine Terz und grosse Sexte sind, noch gelindere Dissonanzen wären. Hierauf aber lässet sich antworten, daß, da die übermäßige Secunde rc. nicht an sich, sondern nur durch das Zukommen andrer Intervallen, dissoniret, man dieses Intervall auch nicht hieher ziehen kann. Allhier ist die Rede von solchen Intervallen, die an sich, ohne das Zukommen andrer Intervallen dem Gehör einen Mißlaut erwecken, und unter diese gehöret die falsche Quinte nebst dem Triton.

2. Anmerkung. 2) Einige Musici wollen die verminderte Quinte und den Tritonum schlechterdings für consonirend und alsdenn nur für dissonirend halten, wenn z. E. die Sexte sich zur verminderten Quinte gesellet. Aber diese Meinung ist nicht gar zu wohl gegründet. Was für Intervallen machen denn den verminderten Septimen- und den übermäßigen Secundenaccord dissonirend? Sind es nicht die falsche Quinte und der Triton?

§. 2.

Diese an sich dissonirende Intervallen werden in verschiedenen Fällen im Lauffe der Modulation als consonirend ausgeübet. Doch ehe wir den consonirenden Gebrauch derselben berühren, müssen wir billig zuerst zeigen, auf was für eine Art sie als Dissonanzen gebrauchet werden. Dieser bestehet darinnen, daß sie vorbereitet und aufgelöset werden. Wir wollen solches zuerst mit der falschen Quinte, und zwar sogleich in Exempeln vor-

vornehmen, wenn wir vorhero bemerket haben, daß der oberste Theil der falschen Quinte zuvor liegen und hernach einen Grad unter sich gehen muß. Tab. 5.

Vorbereitungen und Auflösungen der falschen Quinte.

1. Exempel.

f	f e (es)	
	g g	
	H C	

2. Exempel.

f	f e	
	d a	
	H Cis	

3. Exempel.

f	f e	
	g gis	
	H E	

4. Exempel.

f	f e	
	g h	
	H G	

5. Exempel.

f	f e	
	d h	
	H Gis	

6. Exempel.

f	f e	
	d g	
	H B	

7. Exempel.

f	f e	
	d cis	
	H Ais	

Man siehet aus den vorhergehenden Exempeln, wie der oberste Theil der falschen Quinte sich allezeit einen Grad herunter beweget, der Baß aber, nach Maaßgebung der Modulation, seinen Weg bald hier, bald dort hinnimmt. Da oben bey der Auflösung des Septimenaccords in die Terz und bey den Verkehrungen derselben genugsam über diese Materie gesprochen ist, so verweisen wir den Leser dahin. Wenn aber eben daselbst gesagt ist, daß der unterste Theil derjenigen falschen Quinte, die aus der Versetzung des Septimenaccords auf der Dominante entspringet, ordentlicher Weise im Basse, oder vermittelst der Verwechselung der Stimmen, in einer andern Partie, einen Grad über sich gehen muß, so ist solches nur zu verstehen, wenn auf diesen Accord der Septime oder auf einen daraus entspringenden Accord, entweder der harmonische Dreyklang oder der daraus entspringende Sextenaccord folget; In jedem andern Falle aber, wenn auf eben diesen kleinen Septimenaccord oder auf einen davon entspringenden, ein andrer Accord erfolget, es sey nun in eben derjenigen Modulation, wie in dem vorhergehenden vierten Exempel, oder daß man den Ton verändert, wie in dem 2. 3. 5. 6. und 7. Exempel, da braucht man so wenig auf das unterste Ende der falschen Quinte acht zu haben, als in allen übrigen Accorden der Septime, wo sich eine falsche Quinte findet, so wie bereits oben an seinem Orte gesagt ist. Den Beweiß davon wird man in dem vorhergehenden 2. 3. 4. 5. 6. und 7. Exempel finden. Was die Vorbereitung der falschen Quinte anlanget, so wird nun solche zwar in der strengern Schreibart von den Alten erfordert, wenn sie in

Tab. 5. Thesi erscheinen, und nicht im Durchgange gemacht werden soll. Hingegen fällt diese Vorsicht in der freyen Schreibart weg, und auch in der strengen Schreibart ist es bey vollstimmiger Harmonie genung, daß die Hauptdissonanz, mit der sie zum Vorschein kömmt, vorher lieget, wie schon oben gelehret ist, z. E. wenn sie die kleine Septime auf der Secunda Toni minoris, oder auf dem Semitonio modi majoris, oder wenn sie die verminderte Septime 2c. begleitet. Bey der kleinen Septime auf der Dominante wird sie vermittelst der Septime schon zugleich vorbereitet.

Wenn man itzo wissen will, wie es mit dem Tritono beschaffen ist, so brauchet man nur die vorhergehenden Exempel umzukehren.

Vorbereitungen und Auflösungen des Tritons.

1. Exempel.	2. Exempel.	3. Exempel.	4. Exempel.
| h c (es)	| h cis	| h e	| h g
| d e	| d e	| g gis	| d e
F FE (Es)	F FE	F FE	F FE

5. Exempel.	6. Exempel.	7. Exempel.	8. Exempel.
| h gis	| h b	| h ais	| h c oder h e
| d e	| d g	| d cis	| d e | d g
F F E	F F E	F F E	F FC FC

Was vorhero weitläuftig von der falschen Quinte gesagt ist, gilt auch vom Tritono, mit dem blossen Unterscheid, daß was vom obern Ende der falschen Quinte gesagt ist, von dem untern Ende des Tritoni verstanden werden muß, und was vom untern Ende der falschen Quinte gesagt ist, den obersten Theil des Tritoni betrifft. Das achte Exempel welches hieselbst hinzugefügt ist, gründet sich auf die Verwechselung der Stimmen. Wie eben diese Verwechselung bey der falschen Quinte Statt finden könne, siehet man aus folgendem Exempel, welches oben vergessen worden:

f \| f c
\| g g
HE

oder f \| f (e) (d) c (Sind vier Achttheile).
H E (Sind zwey Viertheile).

§. 3.

Wir kommen auf den consonirenden Gebrauch der falschen Quinte und des Tritoni. Dieser besteht nun darinnen, daß beyde gehen kön-

können, wohin sie wollen. Die dazu gehörige Harmonie giebt uns der kleine verminderte Dreyklang, zum Exempel {f d h} Wir wollen alles mit Exempeln von der falschen Quinte erläutern, und des Tritoni wegen einige Verkehrungen davon machen. Man sehe Tab. 5.

α) Fig. 33. Tab. V. wo die falsche Quinte einen kleinen halben Ton steigt, währender Zeit der Baß einen ganzen Ton abwärts geht. Vermittelst der Verkehrung entstehen unter andern folgende Sätze daraus:

e	f fis	g			e	d c	h
c	d d	d		Octa-	c	h a	g
g	h a	h	oder g	ve.	c	d d	d
E	D C	H			E	F Fis	G

Wie man den Secundequintenaccord hiebey anbringen könne siehet man bey Fig. 34.

β) Fig. 35. Die falsche Quinte macht hier eben die Progreßion wie vorher, nur daß es mit der darauf folgenden Harmonie eine andere Bewandtniß hat. Wir wollen einige Verkehrungen davon hersetzen.

e	d dis	e	c	h a	g
c	h a	g	e	f fis	e
E	F Fis	E	C	D Dis	E

γ) Fig. 36. Diese Gänge sind sehr bekannt.

δ) Fig. 37. Der oberste Theil der falschen Quinte steigt einen ganzen Ton, und der unterste geht einen chromatischen halben Ton abwärts.

ε) Fig. 38. Ist ein sehr bekannter Gang.

ζ) Fig. 39. Die falsche Quinte f geht in die Sexte g über sich.

η) Fig. 40. 41. In beyden Exempeln geht der Baß einen chromatischen halben Ton unter sich, der die falsche Quinte in dem zweyten Exempel in eine kleine Sexte, und in dem ersten in eine verminderte Septime verwandelt.

θ) Fig. 42. findet sich ein besondrer Gang des Tritons, der zwar

Tab. 5. oben, aber nicht unten, wie eine Dissonanz tractiret wird, und also hieher gehöret. Man braucht ihn im galanten Styl auf diese Art sehr oft.

IV. Artikel.

Von der übermäßigen Quinte und verminderten Quarte.

§. 1.

Die übermäßige Quinte wird entweder nur bloß mit der Terz und Octave alleine ausgeübet, oder es werden ihr andere Dissonanzen hinzugefüget, als die Secunde, Septime, None oder Undecime. In welchem Falle es sey, so wird sie zwar im freyen Styl öfters unvorbereitet gebraucht, hingegen in der strengen Schreibart muß entweder ihr oberstes oder unterstes Ende vorher liegen. Die Secunden, Septimen, Nonen oder Undecimen, die sie begleiten können, werden jede nach ihrer Art, vorbereitet, und da wir von allen diesen Intervallen besonders handeln, so wollen wir nur hier hauptsächlich bemerken, wie sie mit der Terz und Octave ausgeübet wird, und wenn wir eine andere Dissonanz hinzufügen, den Gebrauch dieser Dissonanz als erklärt annehmen. Der Sitz der übermäßigen Quinte ist die Mediante eines Molltons, wie bereits im I. Theile des Handbuchs in der Lehre von den uneigentlichen harmonischen Dreyklängen, und zwar bey dem harten vergrösserten Dreyklang, der die Harmonie der übermäßigen Quinte enthält, gesaget worden. Uebrigens ist der Gebrauch dieses harten vergrösserten Dreyklanges an sich von sehr geringem Nutzen, und bekömmt er nur seinen Wehrt von den Dissonanzen, die man ihm hinzufügen kann. Wir wollen itzo sehen, wie es gehalten wird,

1) **Wenn das oberste Ende der übermäßigen Quinte vorherlieget.** Sie kann hier durch die Terz, Sexte, ja auch durch den Triton vorbereitet werden, und ihre Auflösung geschicht über sich entweder in die Sexte, wenn der Baß liegen bleibt, so wie bey Fig. 43. Tab. 5. oder in die Octave, wenn der Baß eine Terz herunter geht, wie bey Fig. 44. oder in die Terz, wenn der Baß eine Quarte steigt, wie bey Fig. 45. oder in die Septime, wenn der Baß eine Secunde herunter geht, als

gis	gis	a̅	gis
f	e	dis	e
D	C	H	E

Hier

Hier folgen einige Exempel in Buchstaben, wo der übermäßigen Quinte eine andere Dissonanz zugegeben wird. Bey allen findet man, daß die übermäßige Quinte einen halben Ton über sich steigt. Tab. 5.

1. Exempel.

gis	gis	a
f	e	e
d	d	c
H	C	A

Hier findet sich die None d dabey.

2. Exempel.

h	h	c
gis	gis	a
f	e	e
D	C	A

3. Exempel.

h	h	c
gis	gis	a
f	f	e
D	C	C

Hier findet sich eine grosse über sich resolvirende Septime mit dabey. Dieser Fall der Septime ist oben schon berühret worden. Will man sie nicht einen halben Ton herauf resolviren, sondern solche mit der übermäßigen Quinte in den Einklang zusammen gehen lassen, so muß der Baß auf der Mediante bestehen bleiben, so wie im dritten Exempel, weil sonst die Harmonie zu leer seyn würde.

4. Exempel.

d	d	c
h	h	a
gis	gis	a
f	e	e
H	C	C

Hier findet sich eine None und Septime zugleich dabey.

5. Exempel.

d	d	c
h	h	a
gis	gis	a
f	f	e
H	C	C

Hier hat die Undecime die Terz verdränget. Die übrigen Intervallen sind eine None und Septime.

2) Wenn das unterste Ende der übermäßigen Quinte vorherlieget.

Auf diesem untersten Ende gehet alsdenn der Sextenaccord von der Mediante vorher, und da allhier die Dissonanz eigentlich im Basse stecket, so tritt derselbe nach dem Anschlage der übermäßigen Quinte, eine Stuffe unter sich, wodurch dieselbe in die Sexte verwandelt und also resolviret wird. Man sehe Fig. 46. Wie die übermäßige Quinte in Beglei-

Tab. 5. tung einer andern Dissonanz erscheine, findet man bey Fig. 47. Hier kommen noch zwey Exempel in Buchstaben, worinnen die Baßnoten nur die Hälfte des Wehrts in Ansehung der Noten in der Oberstimme enthalten.

1. Exempel.

a	h	c
e	gis	a
c	d	e
C	C H	A G cet.

Die Septime h geht allhier in Gesellschaft des Semitonii Modi über sich.

2. Exempel.

e	d	c
a	h	a
a	gis	a
e	f	e
C	C H	C A

Hier finden sich eine Secunde, Septime und Undecime mit der übermäßigen Quinte beysammen.

§. 2.

Auf was für eine Art die übermäßige Quinte unvorbereitet in der freyen Schreibart gebraucht werde, siehet man bey Fig. 48. 49. Hier hat man noch zwey Exempel.

1. Exempel.

h	gis	a
f	f	e
d	d	c
H	C	C

2. Exempel.

h	gis	a
fis	e	e
d	d	c
h	h	a
H	C	C-A

§. 3.

Ausserordentlicher Weise kann die übermäßige Quinte einen chromatischen halben Ton unter sich gehen, währender Zeit der Baß derselben
Tab. 6. eben so viel entgegen geht. Fig. 1. 2. Tab. VI. oder einen halben Ton mit herunter steigt. Fig. 3.

§. 4.

Wer da weiß, wie mit der übermäßigen Quinte in dem harten vergrösserten Dreyklange umgegangen wird, der muß auch wissen, wie es mit dem daraus entspringenden Sexten- und verminderten Sextquartenaccorde in Ansehung ihres Tractamens, beschaffen ist.

α) Wegen des Sextenaccords sehe man Fig. 4. (a) wo die Terz, die hieselbst die übermäßige Quinte vorstellet, über sich geht, und (b) wo die Sexte c, die den untersten Theil der übermäßigen Quinte in dem Grundaccorde ausmachte, anstatt des Semitonii, allhier durch Heruntertretung in die Quinte die Resolution verrichtet. Bey Fig. 5. findet man eine chromatische Resolution. Tab. 6.

β) Wegen der verminderten Quarte sehe man Fig. 6. wo der Baß, und Fig. 7. wo die Oberstimme resolviret. Bey Fig. 8. tritt der Baß einen chromatischen halben Ton unter sich.

V. Artikel.

Von der übermäßigen Sexte und der verminderten Terz.

§. 1.

Von der übermäßigen Sexte ist schon oben gelegentlich gehandelt worden. Wir merken noch allhier, daß sie auf dreyerley Art gebraucht wird, nemlich entweder 1) mit der Terz und dem Triton. Alsdenn stammet sie von dem mit einer Septime vermehrten harten verminderten Dreyklange her. (S. den 1. Theil des Handb. pag. 28) oder 2) mit der Terz und Quinte. Alsdenn stammet sie von einem mit der verminderten Terz, an statt der kleinen, begleiteten verminderten Septimenaccorde her. Oder 3) mit der verdoppelten Terz oder Octave. Dieses geschicht wenn man von der ersten Art den Triton wegläßet, und alsdenn eines oder das andere, oder in sehr vollstimmigen Sachen, alle beyde benennte Intervallen verdoppelt.

§. 2.

Da die übermäßige Sexte nicht gebunden aufgeführet werden kann, so gehöret sie deßwegen so wenig als alle mit ihr verwandte Sätze, in die strenge Schreibart, sondern wird nur im galanten Styl ausgeübet.

§. 3.

In Ansehung der Auflösung, so gehet die übermäßige Sexte einen Grad über sich, die verminderte Terz aber einen Grad unter sich. Ausserordentlicher weise kann die erste auch einen chromatischen halben Ton unter sich gehen. Wir wollen alles mit folgenden Exem-

Tab. 6. Exempeln deutlicher machen, wobey man zu gleicher Zeit sehen wird, was für Sätze vor beyden Accorden vorhergehen können.

Man sehe also Fig. 9. wo man die übermäßige Sexte nach ihrem ersten Gebrauche findet.

Fig. 10. wo man sie nach ihren zweyten Gebrauche findet.

Fig. 11. und 12 wo man sie nach ihrem dritten Gebrauche findet.

Man kann zu diesen Exempeln annoch folgende hinzufügen:

1. Exempel.

e	e	dis	e	—
c	c	—	c	h
a	a	—	a	gis
	A	F	F	E

Dieses gehört zum Gebrauche von der zweyten Art.

2. Exempel.

e	e	dis	e
c	c	h	h
a	a	—	gis
E	F	F	E

Dieses gehört zum Gebrauche von der ersten Art.

3. Exempel.

h	c	h	h
g	a	a	gis
e	e	dis	e
E	E	F	E

Wie das vorhergehende Exempel.

Man wird überall bemerken, wie der Baß eine Stuffe unter, und die Oberstimme eine Stuffe über sich zur Resolution in die Octave geht.

Wie die Auflösung auf eine chromatische Art, da beyde Stimmen einander entgegen gehen, geschehen könne, siehet man bey Fig. 13.

Noch eine andere Art, da die übermäßige Sexte sich in die Septime auflöset, und diese wieder auf eine übermäßige Sexte herabgehet, siehet man allhier:

e	dis	d	cis	c	h
c	h	h	a	a	g
a	a	gis	g	fis	d
A	F	E	Es	D	G

Aus der Auflösung der übermäßigen Sexte in die Septime entstehet vermittelst der Verkehrung folgende Resolution derselben in die falsche Quinte wenn der Baß eine verminderte Septime herunter springet:

e	dis	d	cetera
h	h	h	
gis	a	e	
E	F	Gis	

§. 4.

§. 4. Tab. 6.

Von den verwandten Accorden kommt nur folgender als der leidlichste in der freyen Praxi vor, nemlich der verminderte Terzenaccord, der als ein anomalischer Dreyklang betrachtet werden kann. Er führet die falsche Quinte bey sich. Soll er bequem vierstimmig gebraucht werden, so muß man die Terz verdoppeln, und alsdenn die eine einen halben Ton unter sich in die Octave gehen lassen, währender Zeit die andere eine falsche Quinte herunterspringet. Der Baß steiget bey diesem Proceß einen halben Ton. Man sehe Fig. 14. Tab. VI. Man füget diesem Accorde öfters annoch eine verminderte Septime hinzu, wie man bey Fig. 15. siehet, und wenn man denselben verkehret, und die Terz in den Baß setzet, so entspringet alsdenn der eben erklärte übermäßige Sextenaccord mit der Quinte daraus. Setzet man die falsche Quinte des Grundaccordes in den Baß, so hat man einen aus der übermäßigen Quarte, der kleinen Terz und kleinen Sexte bestehenden Satz. Fig. 16. Die lezte Verkehrung lassen wir weg.

VI. Artikel.

Von der verminderten Sexte und übermäßigen Terz.

§. 1.

Die verminderte Sexte nebst der übermäßigen Terz gehöret so gut als die übermäßige Quinte und verminderte Quarte unter die Pseudodissonanzen, indem sie nicht an sich, sondern nur respective, das ist, in der Zusammensetzung mit andern Intervallen dem Gehör mislautend werden.

§. 2.

Es entstehet aber die verminderte Sexte in ihrem guten Gebrauche aus nichts anderm, als aus der Verwechselung des Klanggeschlechts. Sie gehöret nicht in die strenge Schreibart, sondern in die Freiheiten des galanten Styls. Indessen muß sie doch allhier auch vorbereitet werden, und das geschicht am obersten Ende, welches hernach einen Grad herunter geht, währender Zeit der Baß auf seiner Stuffe bestehen bleibt. Der Accord, in den sie geht, löset sich hernach nach seiner Art auf, so wie es

Tab. 6. bey allen denen übrigen Dissonanzen geschicht, von welchen eine in die andere geht, und wo der lezte consonirende Accord endlich alles wieder zur Ruhe bringen muß. Ein Exempel von der verminderten Sexte sehe man bey Fig. 17. wo man finden wird, daß der Unterhalbeton der Dominante der Sitz der verminderten Sexte ist. Ihren Ursprung aus der Verwechselung des Geschlechts wird man aus der Vergleichung der Fig. 17. mit Fig. 18. erkennen.

§. 3.

Bey der übermäßigen Terz muß der Baß zum voraus liegen, der hernach einen Grad unter sich geht, währender Zeit die Oberstimme auf ihrer Stuffe bleibt. So wie nemlich bey der Auflösung der verminderten Sexte, dieses Intervall in eine falsche Quinte verändert werden muß: so muß allhier die übermäßige Terz in einen Triton verwandelt werden. Und diese Intervallen, die falsche Quinte und der Triton, lösen sich hernach nach ihrer Art auf. Man sehe Fig. 19.

VII. Artikel.

Vom verminderten und übermäßigen Einklang, ingleichen Von der übermäßigen und verminderten Octave.

Wir haben schon im I. Theile des Handb. Seite 30. gesehen, wie die übermäßige und verminderte Octave gebraucht werde. Hier folgen annoch einige Exempel, welche man findet bey Fig. 20. wo sich zwischen den beyden höchsten Stimmen eine verminderte Octave im Durchgange zeiget, und welche bey Fig. 21. vermittelst der Verkehrung in eine übermäßige Octave verwandelt wird. Setzet man die Altstimme von Fig. 21. eine Octave höher, so wie bey Fig. 22. so wird die übermäßige Octave zu einem übermäßigen oder verminderten Einklange. Denn diese beyde Gattungen von Einklängen sind in ihrem practischen Gebrauche, allezeit zugleich beysammen, indem, so wie c-cis einen übermäßigen Einklang macht, also aus cis-c ein verminderter entspringet.

Eine verminderte Octave findet man annoch bey Fig. 23. und einen übermäßigen oder verminderten Einklang bey Fig. 24.

So wohl aus diesen, als den im 1. Theile des Handb. angeführten Tab. 6.
Exempeln, wird man den Gebrauch dieser Intervallen zur Gnüge bemerket haben, daß nemlich das oberste Ende der übermäßigen Octave über sich, und das unterste unter sich geht, bald zugleich, bald eines nach dem andern. In dem galanten Styl bedienet man sich nun wohl dergleichen Sätze; aber aus der strengen Schreibart bleiben sie ganz und gar weg.

VIII. Artikel.

Von der None.

§. 1.

Da wir in dem Artikel von der Secunde, die beyden Intervalle der None und Secunde nach allen ihren Merkmahlen von einander unterschieden haben, so wollen wir uns allhier darauf beziehen, ohne solches zu wiederhohlen. Die None ist dreyerley: **klein**, **groß** und **übermäßig**. Sowohl die eine als die andere wird in der Oberstimme vorbereitet. Die kleine und grosse steigen, nach geschehnem Anschlage, einen Grad unter sich, die übermäßige aber geht über sich.

§. 2.

Wir wollen zuförderst **von der kleinen und grossen None** handeln, und sehen wie deren Auflösung geschehen kann

I. In die Octave, wenn der Baß liegen bleibt. Fig. 25. Auflösung in die Octave.
Die Vorbereitung muß hier niemahls mit der Octave geschehen, weil sonst eine fehlerhafte Octavenfolge entstehen würde.

Anmerkung.

Wenn mehrere Dissonanzen im Satze vorhanden sind, z. E. wenn die None **von der Septime** begleitet wird, wie in dem ersten der folgenden mit Buchstaben bezeichneten Exempel, oder von **der Undecime**, wie in dem zweyten Exempel, oder von der **übermäßigen Quinte**, wie in dem dritten Exempel, so resolviret eine jede Dissonanz dabey nach ihrer Art, so wie auch eine jede gehörig vorhero muß gelegen haben.

Tab. 6.

1. Exempel.

g	g	f
e	e	d
c	a	a
E	F	F

Hier steigt die Septime e auf die Sexte e herab.

2. Exempel.

g	g	f
c	c	c
b	b	a
E	F	F

Hier steigt die Undecime b auf die Terz a herab.

3. Exempel.

g	g	f
cis	cis	d
b	a	a
E	F	F

Hier steigt die übermässige Quinte einen halben Ton in die Sexte über sich.

Wir fügen annoch Exempel bey, worinnen man den ganzen fünfstimmigen Nonenaccord findet:

1. Exempel.

g	g	f	f
e	e	d	d
c	c	c	h
g	a	a	g
C	F	F	G

Die Resolution geschicht in einen Sextquintenaccord, auf den wieder ein Septimenaccord folget, den man selber nach Gefallen auflösen kann.

2. Exempel.

g	g	f
e	e	d
cis	cis	d
b	a	a
E	F	F

Die Resolution der None, Septime und übermäßigen Quinte geschicht insgesammt in den Sextenaccord von der Mediante.

3. Exempel.

a	a	g
f	f	e
d	d	e
c	h	c
F	G	G

Die Resolution des Nonenaccords geschicht in den Sextquartenaccord, den man hernach weiter auflösen muß.

Die None findet sich in diesen Exempeln in der höchsten Stimme. Man kann solche nach Gefallen selber versetzen, und bald unten bald in die Mitte bringen.

Anmerkungen.

1. Anmerkung.

1. Wenn der Nonensatz in seinem ganzen Umfange gebraucht wird, und die Nonen und Septimen die höchsten Stimmen einnehmen, so muß man bey der Resolution dieser beyden Intervallen in Acht nehmen, daß die Quinte nicht zugleich mit herunter geht, sondern entweder stehen bleibt auf ihrer Stuffe, wie die Note c in dem ersten der zulezt angeführten Exempel, oder daß sie einen Grad über

sich

sich geht, wie in dem dritten Exempel daselbst das d thut, oder sonst einen andern Weg nimmt, weil, wenn sie zugleich mit der None heruntergienge, alsdenn fehlerhafte Quinten entstehen würden. Da aber nicht allein in diesem Vorfalle, sondern auch in andern, bey dem Gebrauche des Nonensatzes in seinem ganzen Umfange, Quinten entstehen können: so hat man, in welchem Falle es sey, die auf die None folgende Harmonien so einzurichten und zu stellen, daß solche garstige harmonische Fehler wegbleiben. Tab. 6.

2. Mehrere Arten von Begleitungen der None, als hier vorkommen, zu finden, muß man sich die Umkehrungen der Nonen= Undecimen und Terzdecimenaccorde, so wie sie im 1. Theile des Handbuchs erklärt sind, bekannt machen. Es verändern aber diese verschiedene Begleitungen nichts in der Fortschreitung der None, als welche nemlich allezeit, so wie hier gelehret wird, gehandhabet werden muß. 2. Anmerkung.

3. Wenn in einem vorhergehenden dissonirenden Accord eine consonirende Note enthalten ist, die in dem folgenden Accorde auf eine bequeme Art zur Dissonanz werden kann, so kann man, ein harmonisches Gewebe zu machen, solche allezeit liegen lassen. So ist z. E. in dem ersten der zulezt gegebenen Exempel die Note c aus dem Nonenaccord liegen geblieben, um in dem folgenden Accorde eine Dissonanz abzugeben, ob man gleich, anstatt der Sexte= Quinte, wenn man gewollt hätte, auch hätte die Sexte alleine gebrauchen können, wie man aus folgender Vorstellung siehet: 3. Anmerkung.

g	g f	f		g	g f	f
e	e d	d		e	e d	d
c	c a	h	an statt	c	c c	h
g	a a	g		g	a a	g
E	F F	G		E	F F	G

4. Ausser den oben benennten Dissonanzen, die die None gegen den Baß in ihrem ganzen Umfange begleiten, findet sich annoch zwischen den Oberstimmen eine Dissonanz, nemlich die Septime oder Secunde, nachdem die Lage der Stimmen ist. Auf diese brauchet man aber nicht besonders acht zu haben, weil, wenn die None regelmäßig resolviret, auch diese zugleich dadurch resolviret, wie man aus den beyden vorhergehenden Exempeln siehet, wo die 4. Anmerkung.

Tab. 6.

Septime $\frac{g}{a}$ in den Oberstimmen, sich in $\frac{f}{a}$ verwandelt, indem die None $\frac{g}{F}$ sich in $\frac{f}{F}$ verändert.

5. Anmerkung.

5. So wenig in dem Nonenaccorde in seinem ganzen Umfange, als in allen andern Sätzen, worinnen viele Dissonanzen mit einmahl vorkommen, brauchen dieselben alle mit einmahl zu resolviren. Es kann eine solches nach der andern thun. z. E.

g	g f	f
e	e e	d
c	a a	h
E	F F	G

Hier löset sich die Septime e nicht zugleich mit der None g auf, sondern bleibet noch einmahl liegen, und löset sich erstlich über G in die Quinte d auf.

a	a g	g
f	f f	e
d	d d	e
c	h h	c
F	G G	C

Hier bleibt die Septime f ebenfals liegen, ungeachtet sich die None resolviret, und löset sie sich erst über c in die Terz e auf.

Man merke sich dieses für alle andere ähnlche Fälle, besonders, wenn annoch falsche Quinten und übermäßige Quarten sich zugleich einfinden, ob gleich diese nicht den vornehmsten Gegenstand ausmachen. Es gehöret übrigens ein gutes Urtheil dazu, die Auflösung verschiedener Dissonanzen eine nach der andern geschickt ins Werk zu richten, indem es nicht gleich viel ist, wie es damit gehalten wird. Es lässet sich solches aber besser aus Exempeln, als aus Regeln lernen.

Wir kommen itzo auf die zweyte Auflösung der None, und diese geschicht:

Auflösung in die Sexte.

II. In die Sexte, wenn der Baß eine Terz steigt, oder Sexte unter sich geht. Fig. 26.

Auflösung in die Terz.

III. In die Terz, wenn der Baß eine Terz unter sich geht, oder eine Sexte steigt. Fig. 27. Das Steigen des Basses in die Sexte kann nur in wenigstimmigen Sachen bequem geschehen.

Man kann sich so wohl bey dieser als der vorhergehenden Auflösung, Exempel des Nonenaccords mit der Septime allein oder in seinem ganzen Umfange, ersinnen. Man nehme aber dabey alle von der Fortschreitung der

der Consonanzen und der übrigen Dissonanzen an seinem Orte gegebene Regeln genau in acht. Tab. 6.

IV. In die Quinte, wenn der Baß eine Quarte steigt. Fig. 28.

Auflösung in die Quinte.

Daß der Baß mit der Oberstimme terzenweise gegen einander springen, und dieses eine Auflösung der None in die Quinte heissen könne, ist eine falsche Meinung einiger Alten. Denn, wer siehet nicht, daß in dem Exempel bey (a) Fig. 29. welches man zu diesem Behuf anführet, die Sexte f ausgelassen, und dem Sänger oder Spieler, nach Art der Alten, die Ausfüllung dieses Terzenraumes überlassen worden? Wer also accurat schreiben will, der muß dieses Exempel entweder so wie bey (b) oder (c) zu Papiere bringen.

Anmerkung.

Ich gedenke bey dieser Gelegenheit an die sogenannte **Auflösung der None in eine cambirende Quarte, wenn der Baß eine Quinte steigt.** Man sehe Fig. 30. (a). Das ist nichts weniger als eine eigentliche Auflösung; denn es muß heissen, wie bey Fig. 30. (b), allwo man siehet, daß die None ordentlich auf die Octave herabgeht, ehe der Baß in die Quinte hinaufspringet. Bey (a) wird die Oberstimme aber, und vermittelst dieses Verfahrens zugleich die Auflösung verzögert, die alsdenn endlich, aber figürlich oder uneigentlich erfolget. Es gehört dieses unter die harmonischen Freiheiten.

Mit der sogenannten **Auflösung der None in die verminderte Quarte** hat es gleiche Bewandtniß. Denn das figürliche Exempel bey Fig. 31. (a) muß so wie bey (b) erkläret werden.

Wir fahren anitzo in den eigentlichen Auflösungen der None fort, und sehen wie solche geschicht:

V. In die falsche Quinte, wenn der Baß eine falsche Quinte abwärts geht. Fig. 32.

Auflösung in die falsche Quinte.

So wie die Auflösung der Septime in die falsche Quinte entstehet: So entstehet auch die Auflösung der None in dieselbe, nemlich aus der Vorausnahme einer durchgehenden Note.

VI. In

Auflösung in die Septime.

VI. In die Septime, wenn der Baß eine Stuffe steigt. Fig. 33.

Tab. 6. Diese Auflösung entspringet wieder aus der Anticipation einer durchgehenden Note, da der Baß sich nemlich zu früh von seiner Stuffe wegbegiebt. Es sollte eigentlich so heissen:

d | d c
C C D

Wenn die Septime in einem Wechselgange erscheinet, so wie bey Fig. 34. so geschicht die Auflösung darinnen uneigentlich. Denn es muß so erklärt werden, wie bey Fig. 35. Wenn man in den Sachen einiger Alten folgende Fortschreitung von der None in die Sexte findet:

d | d h
C D

So muß der Terzenraum nach Anleitung der Fig. 34. oder 35. ausgefüllet, und diese Fortschreitung darnach erkläret werden, damit keiner auf die Gedanken komme, daß die None auch sprungweise resolviret werden könne. Es ist hiemit wie mit dem, was bey der Auflösung der None in die Quinte, Nummer 4. gesaget worden, beschaffen.

Auflösung in die Secunde.

VII. In die Secunde, wenn der Baß eine Secunde abwärts geht. Fig. 36.

Dieses ist wieder eine auf die Anticipation gegründete Freiheit. So sollten nemlich an statt der Baßnote es, folgende zwey Viertheile f und es eigentlich da stehen. In der strengen Schreibart taugen dergleichen harte Resolutionen nicht.

Einige Musici sehen die Secunde, worinnen die None allhier resolviret, für eine zweyte None an. Wie falsch dieses ist, giebt der Augenschein.

§. 3.

Wir kommen auf die übermäßige **None**, ein Intervall, von welchem sich viele einen so widrigen Begriff machen, und welches viele gar für ein Unding ansehen. Die Ursache kommt daher, weil man sich einbildet, daß dieses Intervall der kleinen und grossen None gleich tractiret, und

unter

unter sich resolviren müsse. Da man nun hiezu keinen bequemen Weg findet, weil das Intervall, worinn die Resolution natürlicher weise unterwärts erfolgen sollte, anderthalb Ton unter dieser None lieget, und man weiß, daß keine Dissonanz sich durch einen Sprung auflösen kann: so fangen dadurch einige an, an der Würklichkeit dieses Intervalls zu zweifeln. Dadurch lassen sich aber diejenigen nicht irre machen, die genugsame harmonische Künste zu besitzen glauben, die übermäßige None zur Würklichkeit zu bringen. Sie lassen also dieselbe, währender Zeit der Baß einen chromatischen halben Ton steiget, einen ganzen Ton in die Octave unter sich gehen. Man sehe Fig. 37. 38. Weil aber sehr häßliche unharmonische Relationen hierinnen vorhanden sind: so ist es kein Wunder, daß man dieselben verwirft, und daß man daher fast an dem Daseyn einer guten übermäßigen None zweifelt. Und gleichwohl höret man alle Tage eine Menge von übermäßigen Nonen. Aber man erkennet sie nicht dafür. Man siehet sie als übermäßige Secunden an. Hier steckt es. Tab. 6.

§. 4.

Ich habe schon oben bey Gelegenheit einer gewissen vermeinten übermäßigen Secunde, einer übermäßigen None Erwehnung gethan. Es nahm dieselbe aus dem Terzdecimenaccord ihren Ursprung. Man sehe den Artikel von der verminderten Septime Anmerkung. 1. ingleichen den Artikel von der Secunde.) Ich verweise meine Leser dahin, und führe allhier einen andern aus dem grossen Septimenaccorde auf der Tonsayte eines Molltons entspringenden übermäßigen Nonenaccord an.

Hier ist der Septimenaccord, und hier der Nonenaccord.

gis	gis	a		gis	gis	a
e	e	f		e	c	c
h	c	c		h	a	a
E	A	F		E	F	F

Man wird sagen, daß dieses keine None seyn kann, weil sie über sich geht. Aber man wird sich doch wohl besinnen, daß die Art und Natur der vom Semitonio Modi abstammenden Dissonanzen darinnen besteht, daß sie über sich gehen. Steiget doch wohl die kleine und grosse

Tab. 6. None, in gewissen Fällen der freyen Schreibart im heutigen Geschmacke, über sich, wie wir hernach sehen werden. Ist ferner die grosse Septime deßwegen keine Septime, weil sie in gewissen Fällen aufwärts resolviret? So gut die in dem vorigen angeführten Exempel befindliche Septime gis eine Septime bleibt, wenn sie auch ins a hinauf geht: so gut bleibt in dem davon entspringenden Nonenaccord, das gis eine None, wenn es auch in die Terz a über sich geht.

§. 5.

Ich glaube genugsam erwiesen zu haben, daß es übermäßige und zwar ganz gute nnd bequeme übermäßige Nonen giebt, weil sie sich gar leichte resolviren und gebrauchen lassen.

Wenn die Terz bey dem Nonenaccord nicht seyn soll, so wie sie bey Fig. 39. dabey ist, so kann man alsdenn die Quinte verdoppeln, so wie bey Fig. 40. In diesem lezten Exempel, wo vermittelst der übermäßigen None, in der in C dur schwebenden Modulation, der Ton A mol im Vorbeygehen berühret wird, ist gedachtes Intervall nicht einmahl vorbereitet worden, welches in der freyen Schreibart ganz wohl angeht, und in ähnlichen Fällen beobachtet werden kann.

§. 6.

Bey dem oben angeführten von der Terzdecime entspringenden übermäßigen Nonenaccord ist noch eine gute Auflösung vergessen worden. Wir

Tab. 7. wollen sie allhier nachhohlen. Sie steht bey Fig. 1. Tab. VII.

§. 7.

So wie die übermäßige None über sich resolviren muß: so pflegen oder scheinen wenigstens die kleine und grosse None öfters in gewissen Gängen des heutigen Geschmacks über sich zu gehen. Man sehe diese Gänge bey Fig. 2. 4. 5. 6. 7. 8. Wir wollen über alle unsere Gedanken sagen. Was also Fig. 2. betrift: so finden sich daselbst in der That über sich resolvirende Nonen. Aber da dergleichen Gänge nur in hurtiger Bewegung als ein blosser melodischer Zierath vorkommen: so nimmt die Harmonie keinen Antheil daran, und können solche im Generalbasse nicht anders als wie etwann bey Fig. 3. (a) accompagniret werden. Geschähe es aber, daß man eine langsame Bewegung dabey gebrauchte, und eine Harmonie dabey seyn sollte: so könnte man im galanten dreystimmigen Accompagnement, weil man doch dergleichen Gänge

nicht

nicht mit zu vielen Harmonien beschweren darf, nicht anders als wie Fig. 3. (b) verfahren, so ungereimt dieses vielleicht manchem vorkommen dürfte. Auf die zwischen der Mittelstimme und dem Basse, doch nur dem Anscheine nach vorhandnen Quintengänge, als welche durch den Quartensprung genungsam verbessert werden, brauchet man nicht acht zu haben, und bey dem allen folget der Accompagnateur der Stimme des Sängers oder Spielers mit gleicher Verzögerung nach, welches aber nicht geschicht, wenn derselbe diesen Gang so wie bey (c) begleiten wollte, wo allezeit auf jeder anschlagenden Baßnote ein arger Mislaut entsteht, der wohl in geschwindem Tempo, nicht aber in langsamen, geduldet werden kann. Dieses Accompagnement ist vortreflich gut. Nur schicket es sich nicht hieher. Wollte man bey langsamer Bewegung die eigentliche zu diesem Gange gehörige Harmonie ausdrücken, so müßte es wie bey (d) geschehen, wo die beyden obersten Stimmen sich einander beständig übersteigen, und bey dieser vorhandnen oder supponirten Harmonie, wird in der Concert- oder Singstimme zwar die gehörige Resolution der None ausgelassen, hingegen verrichtet sie allezeit der Accompagnateur, der währender Zeit die None über sich in die Decime geht, selbige ordentlich in dem dazu anschlagenden Accorde in die Octave auflöset. Tab. 7.

Wir kommen auf die Fig. 4. wo sogleich im ersten Tact und zum Anfange des zweyten die Noten $\frac{f}{d}$ über der Baßnote c vorkommen; und im lezten Viertheile des dritten und Anfange des vierten Tacts findet man die Noten $\frac{h}{d}$ über eben derselben Baßnote c. In dem ersten Fall, bey $\frac{f}{d}$ deucht mich, macht das d keine None, sondern eine Secunde aus, ungeachtet sich allhier wohl das Merkmahl einer None findet, nemlich, daß sich der Obertheil fortbeweget. Allein man muß bedenken, woher dieses d seinen Ursprung hat, und solchen hat es von der Verkehrung eines durchgehenden Septimenaccords. Man sehe folgendes Exempel:

c	c	c
e	f	g
C	D	E

Das mittelste c in der Oberstimme ist allhier eine durchgehende Septime.

Verkehrt man dieses Exempel, so entsteht eine durchgehende Secunde daraus:

Tab. 7.

e f g	Das d ist hier eine durchgehende
c d e	Secunde.
C C C	

Ist hier nicht der Stof, woraus die bey Fig. 4. 5. 6. befindlichen Exempel in Absicht auf das $\frac{f}{d}$ gebildet sind? Es sind durchgehende Secunden, womit bey liegendem **Basse** in den Oberstimmen gespielet wird.

Weit anders aber verhält es sich mit dem $\frac{d}{h}$, welches der zweyte Fall in diesem Exempel ist. Da ist das d eine würkliche **None**, die allerdings nach der Regel heruntergehen sollte; aber was würde, wenn solches allhier geschähe, und das d ins c herabgienge, alsdenn für eine magre Harmonie entstehen, da schon die Oberstimme und der Baß in die Octave c zusammen gehen? Man erlaubet also der None in diesem und in allen ähnlichen Fällen eine Ausnahme zu machen, und **resolviret** sie über sich in die **Terz** oder **Decime**, wie man es nennen will, weil es einerley ist. Unterdessen kann man in der strengen contrapunctischen Schreibart nicht dergleichen harmonische Freiheiten gebrauchen.

Mit der Fig. 7. ist es wie mit Fig. 2. beschaffen. Entweder man giebt in der Begleitung nicht auf die Nonen acht, welches allezeit bey geschwinder Bewegung geschicht, oder man accompagnirt mit der None, da alsdenn die in der Solostimme ausgelaßne Resolution von den Begleitungsstimmen vermittelst der Octave verrichtet wird.

Mit Fig. 8. (a) hat es die Bewandtniß, als wie mit dem $\frac{h}{d}$ bey Fig. 4. nur daß der Baß anticipiret, wodurch denn die None, statt in die Terz zu resolviren, solches in die Septime thut. Denn eigentlich ohne Anticipation sollte der Baß so wie bey (b) Fig. 8. fortgehen.

§. 8.

Es ist noch zu berühren, daß sowohl die **kleine als grosse None ohne Vorbereitung erscheinen** kann. Dieses geschicht bey liegendem **Basse**. Man sehe also Fig. 9. 10.

Tab. 7.

IX. Artikel.

Von der Undecime.

§. 1.

Die Merkmahle, wodurch sich die Undecime von der Quarte unterscheidet, sind oben bey der Lehre von der Quarte zur Gnüge beschrieben worden. Wir beziehen uns also darauf, um nicht einerley Sachen zu wiederhohlen. Es giebt dreyerley Undecimen, **kleine, grosse und übermäßigen.** Von welcher Gattung sie sind, so werden sie in der Oberstimme vorbereitet, und gehen, nach geschehnem Anschlage, **einen Grad unter sich.**

§. 2.

Die Auflösung der Undecime geschicht auf vielerley Art, und zwar

I. In die Terz, wenn der Baß liegen bleibt. Fig. 11. Tab. VII.

Auflösung in die Terz.

Bey (a) findet man eine **vollkommne Undecime** mit der sie gewöhnlicher Weise begleitenden Quinte und Octave. Bey (b) findet man eine **verminderte Undecime.** Diese wird allezeit von der verminderten Septime und falschen Quinte begleitet. Die verminderte Undecime muß vorher liegen; hingegen brauchen es nicht die verminderte Septime und falsche Quinte. Bey (c) findet man eine **übermäßige Undecime** in Begleitung der Quinte und übermäßigen None. Anstatt der Quinte kann auch die Sexte oder vielmehr **Terzdecime** darinnen Statt finden, z. E.

	cis	cis	h
	ais	ais	h
	e	e	d
Baß	Fis	G	G

Bey (d) findet man annoch eine **übermäßige Undecime**, aber mit der gewöhnlichen Begleitung der ordentlichen oder vollkommnen Undecime, nemlich mit der Octave und der Quinte. Sowohl dieser Satz, als der bey (e), wo die grosse None mit der Quinte der übermäßigen Undecime zur Gesellschaft dienet, werden entweder nur im Lauffe der Modulation zur Noth, wenn man ihnen nicht entgehen kann, oder bey harten Ausdrücken, gebraucht. Bey den Alten findet man sie nicht.

Tab. 7.

Anmerkung.

Anmerkung.

Wenn mehrere Dissonanzen in dem Satze vorhanden sind, z. E. wenn die Undecime von der None begleitet wird, wie bey (c) und (e) oder in dem ersten nachfolgender in Buchstaben gegebener Exempel, oder von der Septime, wie in dem zweyten und folgenden Exempeln, so löset sich eine jede Dissonanz nach ihrer Art auf, so wie sie auch gehörig zuvörderst muß gelegen haben.

Erstes Exempel.

c	c	h
a	a	g
d	d	d
Fis	G	G

Die None a steigt auf die Octave g herab.

Zweytes Exempel.

f	f	f	e
d	d	d	c
c	c	h	c
a	g	g	g
F	G	G	C

Die Septime f resolviret sich in die Sexte e.

Drittes Exempel.

g	f	f	e	e	e
e	d	d	d	c	h
c	c	h	h	a	gis
G	G	G	Gis	A	E

Die Septime f, die allhier die Undecime begleitet, ist nicht vorbereitet, theils, weil die kleine Septime auf der Dominante unvorbereitet zu erscheinen die Erlaubniß hat, theils weil der Baß lieget, das ist, weil ein Point d'Orgue vorhanden ist, bey welchem der obere Theil einer Dissonanz nicht allezeit brauchet vorherzuliegen.

Viertes Exempel.

c	c	h
a	a	g
fis	fis	g
d	d	d
D	G	G

Die grosse Septime gehet allhier in die Octave über sich, welches allezeit ordentlicher weise geschicht, wenn sie mit der Undecime zusammenkömmt, wie schon oben gelehret worden.

Fünftes Exempel.

c	c	h
a	a	g
dis	dis	e
Fis	G	G

Hier findet sich eine übermäßige Quinte, und zwar dis, in Gesellschaft der Undecime. Diese übermäßige Quinte gehet, nach dem was oben davon gelehret ist, zu ihrer Resolution über sich.

Anmer-

Anmerkungen. Tab. 7.

1. Wenn der Undecimenaccord in seinem ganzen Umfange gebraucht wird, so finden sich ausser den drey Hauptdissonanzen, die die Undecime, None und Septime gegen den Baß machen, und wozu annoch öfters die vierte kommen kann, nemlich die übermäßige Quinte, annoch **Nebendissonanzen zwischen den Oberstimmen unter sich**, als zwey **Nonen** und drey **Septimen**, welche leztere nach der verschiedenen Lage der Stimmen zu Secunden werden können. Auf diese zwischen den Oberstimmen entstehende Dissonanzen brauchet man nun nicht besonders acht zu haben, indem solche allezeit regelmäßig vorbereitet und aufgelöset werden, so bald es die Hauptdissonanzen sind. Hingegen ist auf diese leztere alle Aufmerksamkeit zu wenden. Weil aber dieselben nicht in allen Fällen alle zugleich resolviren können, indem nemlich fehlerhafte Quintenfolgen zum Vorschein kommen würden, so muß man sie eine nach der andern auflösen. Man sehe zum Exempel Fig. 12. wo zuvörderst die Undecime und None, f und d, auf die Intervallen es und c, regelmäßig zugleich herabgehen, die Septime b aber annoch liegen bleibt, und erst in dem folgenden Tacte, bey schon verändertem Basse, in die Quinte a herunter resolviret. 1. Anmerkung.

Bey Fig. 13. löset sich erstlich die Undecime ganz alleine auf, indem die None und Septime annoch liegen bleiben. Doch folgen diese beyde in dem folgenden Tacte auch nach, und resolviren daselbst mit der übermäßigen Quinte zu gleicher Zeit.

Man bemerket annoch in diesem lezten Exempel, wie die grosse Septime allhier ordentlich herunter, und nicht über sich, resolviret, ungeachtet sie sich mit der Undecime zusammen findet. Es dienet also zu wissen, daß die grosse Septime nur alsdenn, wenn eine Ton- oder Hauptsayte zum Fundamente steht, in Collision der Undecime, über sich geht; in dem Falle aber, wenn die Mediante eines Molltons zum Fundamente steht, und sich die übermäßige Quinte in dem Satze mit befindet, diese grosse Septime so wohl über als unter sich gehen kann.

2. Mehrere Arten von Begleitungen der Undecime, als hier vorkommen, zu finden, muß man sich die Umkehrungen der zusammen- 2. Anmerkung.

gescho-

Tab. 7. geschobenen dissonirenden Nebengrundaccorde, so wie solche im I. Theile des Handbuchs erkläret worden sind, bekannt machen. Es verändern aber diese verschiedene Begleitungen nichts in der Fortschreitung der Undecime, als welche nemlich allezeit, wie hier gelehret wird, gehandhabet, und einen Grad unter sich aufgelöset werden muß.

3. Wenn einige Tonmeister lehren, daß die Undecime sich auch springend in die Terz resolviren könne, und zu dem Ende die bey Fig. 14. und 15. befindlichen Exempel geben: so ist zu merken, daß allhier keine Undecimen, sondern Quarten vorhanden sind, und daß diese Lehre also falsch ist. Keine Dissonanz kann springend resolviret werden, so wenig als sie springend vorbereitet werden kann. Den Accord von der Secunde, übermäßigen Quarte, und Quartterz wird doch keiner vermuthlich zu einem Undecimenaccord, oder nach dem gewöhnlichen Mißbrauche zu sprechen, zu keinem Quarten- oder Quartquintenaccorde machen wollen. Der Unterscheid ist zu handgreiflich.

Wir fahren itzo in den Auflösungen der Undecime fort, und sehen, wie solche geschicht.

Auflösung in die Octave.

II. In die Octave, wenn der Baß eine Terz steigt. Fig. 16.

Dieses ist im Grunde eine Verkehrung der Auflösung in die Terz, wie man sehen kann, wenn man Fig. 16. mit dem ersten Exempel der Fig. 11. vergleicht.

Auflösung in die Sexte.

III. In die Sexte, wenn der Baß eine Quarte fällt, oder Quinte steigt. Fig. 17. (a) (b) (c).

Alle Auflösungen der Undecime in die Sexte können zwar auf eine figürliche Art erkläret werden, insbesondere aber die bey (c) als wofür es im Grunde wie bey (d) heissen sollte.

Anmerkung.

Anmerkung. Von einigen Tonmeistern wird noch eine andere Art der Auflösung in die Sexte angegeben. Diese bestehet darinnen, daß die Oberstimme einen Grad über sich, und der Baß einen Grad unter sich geht, z. E. wie bey Fig. 18. Aber diese Lehre ist falsch. Denn das hier befindliche Intervall, welches diese Tonlehrer für eine Undecime

decime halten, ist nichts weniger als dieses, sondern eine Quarte, Tab. 7.
und entspringet aus dem Secundenaccorde. Man siehet, was für Verwirrungen entstehen, wenn man die Intervallen der Undecime und Quarte nicht gehörig zu unterscheiden weiß. Daß die Alten so unrichtig gelehret, ist kein Wunder. Die Quarte war damahls noch nicht gehörig unterschieden. Den Neuern aber ist dieses unverzeihlich, weil die Quarte und Undecime schon von mehr als einem nunmehro gehörig unterschieden ist. Wenn sich diese Herren doch, bessern und gründlichern Unterrichts wegen, etwas genauer mit den Abstammungen der Accorde bekannt machten! Aber narrauere Patres, & nos narrauimus omnes. Man sagt: **die Quarte und Undecime klinge einerley.** Dieses beweiset so wenig wider ihren Unterschied als wenn man saget: **die Secunde und None klinge ja einerley.**

Wenn man wissen will, wie mit der Quarte umgegangen wird, so beliebe man dasjenige, was oben davon gesaget ist, zurücke zu lesen. Ferner kann die Undecime aufgelöset werden

IV. In zwey Gattungen von Quinten, als in die verminderte, wie bey Fig. 19. 20. und in die vollkommne, wie bey Fig. 21. Der Baß gehet allhier allezeit eine Terz unter sich. Auflösung in die Quinte.

Anmerkung.

1. **Die Undecime kann vermittelst der Aufhaltung vor ihrer Auflösung zur verminderten Quinte werden,** wie man bey Fig. 22. 23. siehet. Wenn einige Tonlehrer dieses zu erweisen, das bey Fig. 24. befindliche Exempel geben, so ist zu wissen, daß dasselbe nichts weniger als hieher gehöret, indem darinnen keine Undecime, sondern eine auf einen durchgehenden Secundenaccord sich gründende Quarte enthalten ist. 1. Anmerkung.

2. Die Auflösung der Undecime in die vollkommne Quinte findet nicht in wenigstimmigen Compositionen, besonders in den äussersten Stimmen Statt. Die Ursache ist die dazwischen verdeckt liegende Quinte. Man kann zu dem Ende allhier, wie bey der Resolution der Septime in die Octave, verfahren, und damit keiner vermittelst einer durchgehenden Note, so wie bey Fig. 25. (a) eine eckelhafte Quintenfolge hervor- 2. Anmerkung.

Tab. 7. bringen möge, eine Wechselnote zu Hülfe nehmen, so wie bey (b) Fig. 25.

3. Anmerkung. 3. In dem bey Fig. 26. befindlichen Exempel wollen einige eine Auflösung der Undecime über sich und also eine Auflösung in die Quinte finden. Das ist falsch. Denn die Undecime löset sich hier ganz ordentlich in die Terz auf. Eigentlich sollte es heissen, wie bey Fig. 27. Daß aber bey Fig. 26. das Intervall h, worinnen die Auflösung geschicht, kein Viertheil, sondern Sechzehntheil ist, beweiset nichts wider die Form der Auflösung. Es ist kein Gesetz vorhanden, daß die Dissonanz und das Intervall, worinnen sich solche auflöset, von gleichem Wehrte seyn müssen.

4. Anmerkung. 4. In dem bey Fig. 28. (a) befindlichen Exempel, wo die Undecime in eine übermäßige Quinte zu resolviren scheinet, muß man die mit einem Sternchen bezeichnete Note c als eine Wechselnote betrachten. Denn im Grunde muß es heissen, wie bey (b), wo man siehet, daß die Auflösung in die Sexte geschicht.

Wir sehen itzo, wie sich die Undecime resolviret

Auflösung in die Septime. V. **In die kleine Septime,** wie bey Fig. 29. **und in die verminderte Septime,** wie bey Fig. 30. **Der Baß gehet allhier allezeit eine Quinte unter sich, oder eine Quarte über sich.**

Die Septimen lösen sich hernach nach ihrer Art auf. Die Undecime löset sich ferner auf

Auflösung in die Quarte. VI. **In die vollkommne und übermäßige Quarte, wenn der Baß eine Stuffe unter sich geht,** Fig. 31. (a).

Anmerkung.

1. Anmerkung. 1. Diese Auflösung gründet sich auf die Vorausnehmung einer durchgehenden Note. Denn es sollte eigentlich heissen, wie bey Fig. 31. (b).

2. Anmerkung. 2. In dem Exempel bey Fig. 32. kann das c, nach der zum Grunde supponirten Harmonie, sowohl für eine Quarte als Undecime angesehen werden, für eine Quarte, wenn man den Secundenaccord supponiret, so wie bey Fig. 33. für eine Undecime, wenn die Harmonie, so wie bey Fig. 34. beschaffen ist. In dem ersten Falle

gehört

gehört das Exempel nicht hieher. In dem zweyten Falle, wird der Tab. 7.
Accord der Undecime zu einem Accord der falschen Quinte, ehe die Auflösung in die Terz b geschicht. Es ist also falsch, wenn einige Tonmeister lehren, daß die Undecime in eine verminderte Quarte aufgelöset werden könne, und zu diesem Behufe das Exempel bey Fig. 32. anführen. Es finden sich aber auch Fälle, wo es mit der ordentlichen Quarte nicht anders als mit der verminderten Quarte hieselbst beschaffen ist. Man sehe Fig. 1. Tab. VIII. Die Reso- Tab. 8.
lution geschicht allhier nemlich nicht eigentlich in die Quarte h, sondern in die Terz h.

§. 3.

Es sind noch zwey Fälle übrig, einer wo sich **die Undecime in die None aufzulösen** scheinet, Fig. 2. der andere, wo sich solche in die **Secunde aufzulösen** scheint. Fig. 3. Aber der erste Fall muß entweder wie bey Fig. 4. oder wie bey Fig. 5. erkläret werden, und der andre gründet sich auf die Fig. 6. Man siehet, wie man vermittelst der Wechsel- und durchgehenden Noten, die eigentliche im Grunde, nach der Harmonie, vorhandne Auflösung verstecken kann.

Vierter Absatz.

Von der Aufhaltung, Zertheilung, Versetzung der Harmonie, Verwechselung der Stimmen und Versteckung der Auflösung.

§. 1.

Bey der Aufhaltung der Auflösung kommen entweder mehrere, oder es kommt nur eine Dissonanz in Betracht.

§. 2.

Wenn **mehrere Dissonanzen vorkommen**, die nicht alle zugleich bequem resolviren können, so resolviret man eine nach der andern. Dergleichen Vielheit der Dissonanzen findet sich in den zusammengeschobenen

Tab. 8. denen dissonirenden Accorden, als dem Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord, und den daher entspringenden Sätzen. So schwer als die Auflösung dergleichen Sätze anfangs zu seyn scheinet, so leicht ist sie, wenn man nur die Regel beobachtet: daß man in der Resolution dergleichen gehäuften Dissonanzen allezeit mit der ersten Dissonanz den Anfang machen muß. Z. E. im Nonenaccord ist die None die erste Dissonanz, und die Septime die zweyte. Im Undecimenaccord ist die Undecime die erste Dissonanz, die None die zweyte, und die Septime die dritte. Im Terzdecimenaccord ist die Terzdecime die erste Dissonanz, die Undecime die zweyte, die None die dritte und die Septime die vierte. So wie es in diesen Hauptaccorden gehalten wird, so wird es auch in den davon abstammenden gehalten, daß also, wenn eine Undecime und Septime zusammen kommen, und beyde nicht zugleich aufgelöset werden können oder sollen, nur die Aufhaltung bey der Septime Statt findet, und die Undecime zuerst resolviret werden muß, u. s. w. Noch ist zu merken, daß die Resolution derjenigen Dissonanzen, die eine der Oberstimmen gegen den Baß machet, allezeit vor der Resolution derjenigen vorhergehen muß, die die Mittelstimmen unter sich machen, wiewohl es sich aber am öftersten zuträgt, daß, indem die gegen das Fundament stehende Dissonanz resolviret wird, auch zugleich die zwischen den Oberstimmen vorhandne Dissonanz mitresolviret. Wir haben von allem diesen schon oben verschiedene Exempel gesehen, und ferner haben wir es nicht genug seyn lassen, die verschiednen aus der Verkehrung der zusammengesetzten dissonirenden Sätze entspringende Harmonien im I. Theile des Handbuchs bloß weg anzuführen, sondern wir haben auch eine jede allezeit gehörig resolviret. Wir beziehen uns also darauf, ohne weitere Regeln und Anmerkungen hierüber zu geben, indem wir dadurch in eine unnöthige Weitläuftigkeit verfallen würden, und wir vollkommen versichert sind, daß wer den vorhergehenden Unterricht von der Auflösung ieder Dissonanz insbesondere wohl inne hat, jede Ligatur, sie sey so vielfach als sie wolle, gehörig aufzulösen im Stande seyn wird. Nur ist zu merken, daß, je mehrere Dissonanzen in einem Satze zusammenkommen, je weniger Auflösungen desselben möglich sind. Indessen kann man nach Anleitung des vorhergehenden Unterrichts, und der bereits im I. Theile des Handbuchs vorhandnen Auflösungen sich so viele neue Arten derselben formiren, als möglich sind. Es gehört nichts, als Lust und Zeit dazu.

§. 3

§. 3. Tab. 8.

Wenn nur eine Dissonanz in einem Satze vorhanden ist, so kann ebenfals eine Aufhaltung in Ansehung der Resolution dabey Statt finden. Diese Aufhaltung ist aber von einer andern Art, indem solche durch eine eingeschobene fremde Harmonie verursachet, und vermittelst derselben die Dissonanz vor ihrer Auflösung in ein ganz anderes Intervall verwandelt wird. Zum Exempel sehe man

Fig. 7. wo die Auflösung des Septimenaccords durch einen Sextquartensatz aufgehalten wird.

Fig. 8. wo der Sextquintenaccord auf dreyerley Art verändert wird, ehe die Auflösung geschicht.

Fig. 9. wo der Accord der falschen Quinte zu einem Sextenaccorde wird.

§. 4.

Eine Dissonanz zertheilen oder zergliedern heißt dieselbe mit andern in der Harmonie enthaltnen Noten verändern. Die harmonischen Noten können mit durchgehenden und Wechselnoten vermehret werden. Diese Zertheilung kann in der Ober- und Unterstimme, in einer Stimme allein, oder in beyden Stimmen zugleich geschehen. Die Auflösung geschicht allezeit in derjenigen Stimme, in der die Dissonanz zuerst gehöret worden. Zum Exempel sehe man

Fig. 10. wo die Septime mit einer aus der Harmonie entlehnten Terz verändert wird. Wenn man dieses Exempel ad Octavam versetzet, d. i. wenn man den Baß zum Diskant, und den Diskant zum Basse macht, so hat man ein Exempel, wie die Secunde vor ihrer Auflösung zertheilet werden kann. In Hauptnoten sieht die Fig. 10. folgendergestalt aus:

g ⌒ g f f e	und die Verkehrung ad Octavam:	a d g c
A D G C		G G F F E

Bey Fig. 11. findet man, wie der Baß der Septime vor der Auflösung derselben in harmonische, duchgehende und Wechselnoten zertheilet ist. Man kann dieses Exempel ebenfals ad Octavam versetzen, und daraus erkennen, wie die Oberstimme gegen die im Basse steckende Dissonanz der Secunde verändert werden kann.

Tab. 8. Bey Fig. 12. findet man ein Exempel, wo sowohl die unterste als oberste Stimme zertheilet ist.

Was in diesen Exempeln mit der Septime und Secunde geschicht, kann mit allen übrigen Dissonanzen geschehen. Wir lassen Raums wegen den Beweiß in Exempeln weg.

§. 5.

Wenn man die Gestalt eines dissonirenden Satzes verändert, bevor man denselben auflöset, diese Auflösung aber gleichwohl in derjenigen Stimme macht, wo die Dissonanz zuerst angeschlagen worden, so heißt man dieses die **Harmonie vor der Auflösung versetzen.** Dieses geschicht, wenn man zum Exempel den Septimenaccord in einen Sextquinten- oder Terzquartenaccord, oder umgekehrt, u. s. w. verändert. Sowohl der Baß als Diskant können dabey zugleich in kleinere Noten zertheilet werden.

Man sehe Fig. 13. wo der falsche Quintenaccord vor seiner Auflösung zum Accorde der Septime wird.

Fig. 14. wo sich der Septimenaccord zweymahl verändert.

Fig. 15. wo der Accord der übermäßigen Quarte zu einem Quartterzenaccord wird, ehe die Auflösung geschicht.

§. 6.

Wenn man die Dissonanz nicht in derjenigen Stimme auflöset, in welcher solche zuerst gehöret worden, so heißt solches die **Auflösung verwechseln.** Dieses kann auf dreyerley Art geschehen, entweder

1) daß man bey bleibendem Fundament, die Oberstimmen des dissonirenden Satzes unter sich verwechselt, und vermittelst dieses Verfahrens, die aufzulösende Dissonanz in eine andere Stimme versetzet;

oder 2) daß man, bey verwechseltem Fundament, die ganze Gestalt des dissonirenden Satzes vorhero verändert; oder

3) daß man, ohne weder das erste noch das andere zu thun, von dem dissonirenden Satze sogleich in den Lösesatz hineingeht, die Stimmen dieses Lösesatzes aber unter sich verwechselt.

Von der ersten Art der verwechselten Auflösung, die nur in drey- und mehrstimmigen galanten Sachen Platz haben kann, sehe man ein Exempel bey

Fig. 16. wo die Septime f aus der Oberstimme in die mittlere versetzet und daselbst resolviret wird.

Fig.

Fig. 17. (a) wo die falsche Quinte c aus der Oberstimme in die mittlere versetzet, und noch dazu, vor ihrer Resolution, nach vorhergehenden §. 5. die Harmonie des Satzes verändert wird. Im Grunde sollte dieses Exempel so wie bey Fig. 17. (b) heissen, wo man siehet, wie die mittlere Stimme über die oberste wegsteiget. Tab. 8.

Von der zweyten Art der verwechselten Auflösung, die sowohl in zwey- als mehrstimmigen galanten Sachen Platz findet, sehe man Exempel bey

Fig. 18. wo in Ansehung der Harmonie, der Septimenaccord zu einem Accord der übermäßigen Quarte wird, der hernach in den Sextensatz resolviret. Hierdurch nun geschichts, daß die Septime f nicht in der Oberstimme, sondern in dem Basse aufgelöset wird.

Fig. 19. wie vorhero.

Fig. 20. Statt daß die im Basse erscheinende Dissonanz f einen Grad unter sich gehen und ins e resolviren sollte, so thut solches der Diskant, nachdem zuvor annoch die Gestalt des dissonirenden Satzes verändert und aus dem Accord der übermäßige Quarte, ein falscher Quinten- und endlich gar der Septimenaccord geworden.

Von der dritten Art der verwechselten Auflösung, die ein behutsamer galanter Setzer nicht leicht brauchet, sehe man Exempel

Bey Fig. 21 a) wo die Oberstimme der mittlern Stimme die Auflösung der Septime g überlässet. Im Grunde übersteigen sich die Stimmen, wie man bey (b) siehet.

Fig. 22. (a) wo die in der Oberstimme gehörte Septime g im Basse resolviret wird. Eigentlich sollte dieses Exempel wie bey (b) heissen.

§. 7.

Die Versteckung der Auflösung besteht darinnen, daß das Intervall, worinnen die Auflösung geschehen soll, in den vorhandnen Stimmen gar nicht zu Gesichte kömmt. Es stecket nemlich solches nur in der zum Grunde liegenden Harmonie, und muß also der Generalbaß dabey gespielet werden, wenn es zum Gehöre kommen soll. Exempel sehe man bey

Fig.

Tab. 8. Fig. 23. wo die Dissonanz d ins g herunter springet. Daß solche in die Sexte c resolviren soll, erkennet man aus den Ziefern. Bey Fig. 24. findet man diese Ziefern vierstimmig ausgesetzt.

Fig. 25. Die Solostimme lässet den Generalbaß die Septime f in die Quinte e, nach Anleitung der Ziefern, resolviren.

Fig. 26. und 27. Das zweyte Exempel ist nichts anders als eine Verkehrung des ersten ad Octavam. In dem ersten wird nicht die Septime, in dem zweyten nicht die Secunde aufgelöset. Die natürlichste Harmonie hierzu, die bey beyden Exempel zugleich, nur mit gehöriger Verkehrung gebrauchet werden kann, findet man bey Fig. 28. und 29.

Bey Fig. 28. steiget die Septime in dem Generalbasse auf die Sexte herab. Bey Fig. 29. wird die Secunde vermittelst der Verwechselung der Stimmen resolviret, indem der Tenor die Auflösung anstatt des Basses verrichtet.

Wer zu der Figur 26. eine künstlichere Harmonie verlanget, der hat sie in folgenden Noten:

f	f	es	es	d	d	c	c	d
c	d	d	c	b	b	b	a	b
f	b	b	a	a	g	g	f	f
A	G			F	Es			D

allein so künstlich diese Harmonie ist, so unschicklich ist sie hier.

§. 8.

Weder die Verwechselung noch Versteckung der Auflösung gehört in den ernsthaften Styl, und selbst in der freyen Schreibart ist die größte Behutsamkeit anzuwenden, um nicht darinnen auszuschweiffen, und ungeschickte Verwechselungen und Versteckungen zu machen. Ein Anfänger muß sich mit dergleichen Freiheiten gar nicht abgeben, sondern strenge weg nach der Regel componiren. Er läuft Gefahr, sein Ohr zu verderben, und bey verdorbnem Ohr hält es sehr schwer, einen reinen untadelichen Satz zu erlangen.

Fünf=

Fünfter Absatz.

Tab. 8.

Von dem unvorbereiteten Anschlage der Dissonanzen in der freyen Schreibart.

§. 1.

Die Dissonanzen kommen in zwey Fällen unvorbereitet zum Vorschein

α) wenn man eine Dissonanz in die andere auflöset. Hievon haben wir Exempel gesehen bey

Fig. 16. Tab. IV. wo sich eine Septime in die andere auflöset.

Fig. 18. Tab. IV. wo die Septime auf eine falsche Quinte herabsteigt.

Fig. 19. Tab. IV. wo die Septime auf eine übermäßige Quarte herabgeht.

Fig. 28. Tab. IV. wo die Septime in die übermäßige Sexte resolviret.

Fig. 31. Tab. IV. wo die Septime auf eine Secunde herabgeht.

Mehrere Exempel zu finden, beliebe man die Artikel von den verschiedenen Auflösungen der Dissonanzen zurück zu lesen.

Anmerkungen.

1. Die frey anschlagende Dissonanz fällt in den vorhergehenden Exempeln allezeit in Arsin, und die Hinbewegung zur unvorbereiteten Dissonanz geschicht immer stuffenweise. 1. Anmerkung.

2. Der lezte dissonirende Satz muß allezeit ordentlich in einen consonirenden aufgelöset werden, es sey in was für einem Falle es sey. Wenn in verschiednen vorgebrachten Exempeln von einer in eine andere, sich auflösenden Dissonanz, solches Raums wegen allhier nicht geschiehet, so muß solches nichts desto minder allezeit in Obacht genommen werden. Unvorbereitet kann nemlich eine Dissonanz wohl erscheinen; aber die Resolution muß niemahls ausbleiben. 2. Anmerkung.

3. Daß die frey anschlagenden Dissonanzen nichts anders als eine Vorausnahme einer durchgehenden Note sind, ist an verschiedenen 3. Anmerkung.

Tab. 8. Oertern bereits gesaget worden; und wo solches nicht gesagt ist, kann man nach Anleitung der von der Anticipatione Transitus vorgebrachten Exempel, sich solches mit leichter Mühe selbst begreiflich machen.

β) **Wenn man gerade weg aus einer Consonanz in eine Dissonanz gehet.** Tab. 8. Fig. 30.

Dieses kann sprung- und stuffenweise in **Thesi und Arsi** geschehen, aber nur hauptsächlich mit folgenden dissonirenden Sätzen, als

1) **mit dem kleinen Septimenaccord auf der Dominante in beyden Tonarten;**
2) **mit dem kleinen Septimenaccord** auf dem Semitonio Modi majoris.
3) **mit dem kleinen Septimenaccord** auf der Secunda modi minoris.
4) **mit dem kleinen Septimenaccorde** auf der grossen Sexte einer weichen Tonart.
5) **Mit dem Accorde der verminderten Septime.**

Die hievon abstammenden **Sextquinten- Terzquarten-** und **Secundenaccorde** haben gleiches Recht mit ihren Stammaccorden.

Die **Quarte mit der Sexte**, welche man im freyen Styl in Thesi, aber in der strengen Schreibart nur in Arsi, zur Auflösung einer vorhergehenden Dissonanz, **unvorbereitet** gebrauchen kann, lassen wir hier vorbey, weil oben davon genung gesagt ist.

Exempel von den vorigen Sätzen sehe man bey Fig. 30. 31. Tab. VIII. wo aus der Sexte c in die Septime e heruntergesprungen wird. Dieses Verfahren kann auf zweyerley Art erkläret werden, 1) **vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note**, indem es eigentlich so wie bey Fig. 33. heissen sollte. 2) **Vermittelst der Verwechselung der Stimmen**, da es nemlich so wie bey Fig. 32. ebenfals heissen kann.

Bey Fig. 34. stehet ein gebrochner Undecimenaccord. Wie die Undecime daselbst in der dazu gehörigen Harmonie vorhergehe, siehet man bey Fig. 35.

So wie man nemlich, bey gewissen Auflösungen, sich die ganze Harmonie entweder in Gedanken vorstellen, oder den Generalbaß dabey hö-

ren muß, wie man oben in der Lehre von den versteckten Resolutionen gesehen hat: So muß man auf eine ähnliche Art, in gewissen Fällen, wo eine Dissonanz unvorbereitet zum Vorschein kömmt, sich die ganze Harmonie des vor dieser unvorbereiteten Dissonanz vorhergehenden Satzes ebenfals in Gedancken vorstellen. Tab. 8.

Bey Fig. 36. findet man eine gebrochne Septime, deren Erklärung bey Fig. 37. zu hohlen ist.

Bey Fig. 38. muß man die Septime als eine vorausgenommne durchgehende Note betrachten. Denn eigentlich sollte es heissen wie bey Fig. 39.

Bey Fig. 40. findet man wieder eine frey anschlagende Septime und Undecime. Wie beyde Dissonanzen schon in der Harmonie vorherliegen, siehet man bey Fig. 41.

Aus diesen vier leztern Exempeln, von Fig. 34. bis zu Fig. 41. siehet man, daß die vorhero angegebnen fünf Septimenaccorde mit ihren Verkehrungen nicht die einzigen allein, obwohl die vornehmsten sind, die im galanten Styl frey angeschlagen werden können. In Absicht auf den **kleinen Septimenaccord auf der Dominante**, sehe man annoch das bey Fig. 42. befindliche Exempel, mit dem es **unfigürlich**, d. i. ohne die Figur der Vorausnehmung der durchgehenden Note, so wie bey Fig. 43. beschaffen ist. Von dieser Septimenfolge stammen vermittelst der Verkehrung viele andere in der freyen Schreibart sehr gebräuchliche Sätze her, davon wir einige, zur Ersparung des Kupfers, mit Buchstaben bemerken wollen.

Erste Folge von Accorden, bestehend in abwechselnden Terzquarten- und Septimensätzen.

g	fis	f	e	es	d			
e	d	d	c	c	b			cet.
cis	c	h	b	a	as			
A	A	G	G	F	F			

Zweyte Folge, bestehend in abwechselnden Septimen und Terzquartensätzen.

cis	a	h	b	a	as	
a	c	g	g	f	f	cet.
g	fis	f	e	es	d	
E	D	D	C	C	B	

Tab. 8. **Dritte Folge bestehend in abwechselnden Sextquinten- und Secundensätzen.**

a	a	g	g	f	f	
g	fis	f	e	es	d	cet.
e	d	d	c	c	b	
Cis	C	H	B	A	As	

Vierte Folge, bestehend in abwechselnden Secunden- und Sextquintensätzen.

e	d	d	c	c	b	
cis	c	h	b	a	as	cet.
a	a	g	g	f	f	
G	Fis	F	E	Es	D	

§. 2.

Man lässet oft das untere Ende der Septime, und in der Umkehrung dasjenige Intervall, welches dasselbe vorstellet, vorhergehen. In dem Septimenaccorde ist das unterste Ende der Septime der Baß oder die Octave desselben; in dem Sextquintenaccord die Sexte; im Terzquartenaccord die Quarte. In Secundenaccord geschicht das Gegentheil, und wird dazu die Secunde aus der Oberstimme genommen. Diese Art des Anschlages einer Dissonanz hält gleichsam das Mittel zwischen der ordentlichen Vorbereitung und der gänzlich Unvorbereitung. Exempel sehe man

bey Fig. 35. 36. 37. 38. Tab. IV. wo der Baß der Septime immer vorher liegt, ingleichen

g	g	g
	f	e
	h	c
	G	C

Hier liegt die Octave vorher.

	f	e
	d	c
g	g	g
	H	C

Hier liegt die Sexte vom Sextquintenaccord vorher.

	f	e
	h	c
g	g	g
	D	C

Hier liegt die Quarte vom Terzquartenaccord vorher.

g d

Tab. 8.

	d e			d ‿ d	
	h c			h ‿ h	
g	g g		gis	gis ‿ gis	
	F E			F E	

Hier liegen die Secunden in der Oberstimme vorher.

In den Accorden der None, Undecime &c. lieget in dergleichen Art von Anschlage, so wie bey der Septime, das unterste Ende vorher, z. E.

c	h c	
g	g g	Hier merket man die Undecime f, und
e	f e	die None d.
e	d c	
C	C C	

§. 3.

Aus dem vorigen wird man genungsam bemerket haben, wie die Dissonanzen, die unvorbereitet erscheinen können, so gut in Arsi als Thesi Statt finden, z. E.

e	f e	d		d	e f	e d
c	d c	h		h	c d	c h
g	g g	g		g	g g	g g
C	H C	G		G	C H	C G

Der Sextquintensatz wird allhier in Thesi gebraucht.

Der Sextquintensatz wird allhier in Arsi gebracht.

c	c h	a		c	h a	a
	fis g	fis		a	g g	fis
	d e	fis		e	e e	d
	D Cis	D		C	Ci Cis	D

Der Septimensatz von cis fällt in Arsin.

Der Septimensatz von cis fällt in Thesin.

Diese in Arsin fallende unvorbereitete Dissonanzen werden alsdenn, aber nicht eher, durchgehende Dissonanzen genennet, wenn sie auf dem zweyten Theile oder Gliede einer in Thesi angefangnen liegenbleibenden Gegennote gemachet werden, z. E. wie bey Fig. 5. und 6. Tab. III.

 wo

Tab. 8. wo die Durchgänge mit Strichen bemerket sind, ingleichen bey Fig. 43. Tab. VIII. wo jedes zweyte Achttheil eine durchgehende Dissonanz ist.

Zum Unterscheide werden die erstern also schlechtweg **unvorbereitete**, und die andern **durchgehende Dissonanzen** genennet, ob sie sonst gleich alle beyde in Arsi zum Vorscheine kommen. Die Ursache, warum man sie unterscheiden muß, ist diese, weil die erstern allezeit gehörig resolviret werden, die leztern aber nicht allezeit. Die oben gegeben Regel: daß eine Dissonanz allezeit und ohne Ausnahme resolviren müsse, wird dadurch im geringsten nicht umgestossen. Denn die in den Nachschlag fallende durchgehende Dissonanzen sind von der Beschaffenheit, daß sie ohne Nachtheil des Ganzen wegbleiben können, indem sie nur zur Verbindung der Melodie dienen, und wenn eine durchgehende Dissonanz einen ganzen Tact öfters anhält, so ist solches mehr eine Freiheit, als Ausnahme wider die Regel. So wie es aber **unresolvirende Dissonanzen im Durchgange** giebt, so giebt es auch **unresolvirende Dissonanze im Wechselgange**. Um die unresolvirenden Wechsel- und durchgehende Noten von den resolvirenden desto besser zu unterscheiden, wollen wir von allen Exempel geben, und zwar

Erstlich
von resolvirenden durchgehenden Dissonanzen.

Fig. 44. Tab. VIII. Die durchgehende None und Undecime $\frac{d}{f}$ und hernach die durchgehende Septime d gehen regelmäßig herab.

Fig. 45. Tab. VIII. Die None und Septime $\frac{d}{h}$ ingleichen die Septime h gehen ordentlich herunter.

Zweytens
von resolvirenden Wechselgängen.

Tab. 9. Fig. 1. Tab. IX. Die in der Baßstimme in dem Intervalle d allhier vorhandene Wechselnote löset sich ordentlich auf.

Fig. 2. Die Wechselnote g löset sich ordentlich in die Sexte f auf.

Drittens
Von unresolvirenden durchgehenden Dissonanzen.

Fig. 3. Die Septime gehet allhier in Begleitung der Quarte und Secunde ohne Auflösung durch.

Fig. 4.

Fig. 4. Die **Septime** geht in Begleitung der **Terz** und **Quarte** durch. In den Mittelstimmen zwischen dem Alt und Tenor findet sich annoch dabey die durchgehende Septime $\frac{f}{g}$ im Heraufsteigen. Tab. 9.

Fig. 5. enthält die erste Umkehrung des vorigen Satzes, bestehend aus einer *None*, **Quinte** und **Quarte**.

Fig. 6. Ist eine zweyte Umkehrung der Fig. 4. und gehet die Quinte, die hieselbst die Septime vorstellet, in Begleitung der Secunde und Sexte darinnen durch.

Fig. 7. Ist eine dritte Umkehrung, worinnen die **Septime** in Begleitung der **Quinte** und **Quarte** durchgeht. In den Mittelstimmen zwischen dem Alt und Tenor findet sich annoch eine zugleich durchgehende Septime bey den Intervallen $\frac{c.}{d}$

Fig. 8. Die **Septime** geht in Begleitung der **Terz** und **Quinte** durch.

Fig. 9. Ist eine Umkehrung des vorigen Satzes, in welcher die Secunde in Begleitung der Sexte und Quarte durchgeht.

Fig. 10. Ist eine zweyte Umkehrung, worinnen die Quinte, die daselbst die Septime vorstellet, in Begleitung der Terz und **Sexte** durchgeht.

Fig. 11. ist eine dritte Umkehrung, worinnen die Terz die daselbst die Septime vorstellet, in Gesellschaft der Sexte und Quarte durchgeht.

Fig. 12. Die **Septime** geht in Begleitung der **Quarte** und **Sexte** durch. Bey der Fig. 13. wird die Quarte in eine Terz verändert.

Fig. 14. Die **Septime** geht in Gesellschaft der **Quinte** und Secunde durch.

Bey Fig. 15. geht **die Septime** in Gesellschaft der **Sexte** und Secunde durch.

Wir lassen es bey diesen Exempeln bewenden. Ob diese Durchgänge gleich nur zur Verbindung der Partien dienen, und der Ausfüllung **eines Terzenraums in der Melodie** ihr Daseyn zu danken haben: so können sie dennoch nichs destoweniger auf den Grund der Harmonie zurücke geführet werden, wie solches auch billig ist, indem nichts in

Tab. 9. in der Melodie vorgenommen werden kann und darf, welches nicht aus der Harmonie erwiesen werden könne. Was es aber mit den vorhin erklärten Durchgängen diesfals für eine Bewandtniß habe, wird derjenige mit leichter Mühe einsehen, der sich mit der Verkehrung des Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccords hinlänglich bekannt gemacht hat.

Anmerkungen.

1. Anmerkung. 1. Wir haben itzo Exempel von Durchgängen gesehen, die aus der Ausfüllung eines Terzenraums in der Melodie entstanden. Hier folgen annoch ein paar Durchgänge, die der **Anticipation** oder **Vorausnehmung** ihr Daseyn zu danken haben. Man sehe also Fig. 16. **wo der Baß** ohne auf die mit Ziefern bemerkte Harmonie acht zu haben, die folgende Note allezeit **vorausnimmt**, und dadurch einen dissonirenden Durchgang verursacht. Bey Fig. 17. geschicht die **Anticipation im Diskant**. Ein Exempel von einer andern Gattung vom Durchgange findet man bey Fig. 18. Will man hieselbst eine Anticipation annehmen, so geschicht solche bey einer Verwechselung der Stimmen, **indem der Diskant dem Basse vorgreift.**

2. Anmerkung. 2. Bey Fig. 19. findet man ein Exempel von einer, einen ganzen Tact anhaltenden, unresolvirenden, durchgehenden Septime. Man wird dabey bemerken, daß allezeit der Durchgang einen geraden Tact trift, indem von zweyen aufeinander folgenden, und dem Metro nach zusammengehörenden Tacten, der erste nemlich allezeit Thesin, und der zweyte die Arsin vorstellet. Alle übrige Arten dissonirender Durchgänge können auf gleiche weise gebrauchet werden.

Viertens.

Von den unresolvirenden Wechselgängen.

r in Thesi gelegenen

Wir verstehen hiedurch alle durch **Verzögerung des Basses in Thesi** entstehende Dissonanzen, die sich entweder falsch oder gar nicht auflösen. Daß ich die Wörter: sich falsch auflösen, und sich **gar nicht auflösen**, in einerley Verstande nehme, darüber wundre man sich nicht. In einem gesunden Ohre ist beydes von einerley Wirkung. Dieses ist die Ursache, warum dergleichen unresolvirende Gänge in hur-

tiger

tiger Bewegung gebrauchet werden müssen. Von denjenigen harmonischen dissonirenden Verzögerungen, die sich regelmäßig auflösen, und die im I. Theile des Handbuchs in den Artikeln vom Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord zur Gnüge erkläret worden, ist hier die Rede nicht, als welche so gut in langsamer als geschwinder Bewegung gebraucht werden können. Von unresolvirenden oder falsch resolvirenden Dissonanzen im Wechselgange sehe man Tab. 9.

Fig. 20. (a) Der allhier vorhandne Accord entspringet aus der Verkehrung des Nonenaccords {e a f d} und besteht aus der Septime, Quarte und Secunde. Man kann hievon den I. Theil des Handb. Seite 35. 36. §. 4. nachsehen. Man sehe annoch Fig. 20. (b).

Fig. 21. Die hieselbst im Wechselgange erscheinende Septime wird von der Quinte und Secunde begleitet, und entsteht aus der Verkehrung des Undecimenaccords {d e c a}, bey abgeschnittner None und Septime. Wir haben denselben im I. Theile des Handb. Seite 38. §. 7. unter die verwerflichen Verkehrungen gezählet, welches wir aber nur in Absicht auf den Gebrauch desselben in langsamen Figuren verstanden haben wollen. Bey hurtiger Bewegung paßirt er mit, wie alle übrige unresolvirende Verzögerungen.

Fig. 22. Die hieselbst im Wechselgange erscheinende Septime hat die Secunde und Sexte bey sich, und entspringet aus der Verkehrung des Nonenaccords {g e. a f} Sie wird im I. Theile des Handbuchs Seite 36. §. 5. unter die verwerflichen Verkehrungen gezählet, welches wir in dergleichen Vorfällen allezeit dahin erklären wollen, wenn die Bewegung zu langsam und die Modulation

Tab. 9. lation dabey nicht bequem ist, ein Umstand, den man bey allen dergleichen harten aus der Verzögerung entstehenden Sätzen, die nicht harmonisch aufgelöset werden können, vor Augen haben muß, indem eben derselbe Satz bey einer gewissen Modulation leichter, bey einer andern schwerer zu handhaben ist.

Wir lassen es für dieses mahl bey diesen im Wechselgange erscheinenden und nicht regelmäßig resolvirenden Dissonanzen bewenden, und behalten uns vor, die Ehre einiger übrigen, die in gewissem Verstande in dem I. Theile des Handbuchs verworfen worden, bey einer andern Gelegenheit in so weit wiederherzustellen, als sie in hurtiger Bewegung und bey einer bequemen Modulation gebrauchet werden können. Währender Zeit kann ein jeder nach Belieben die Probe damit machen. Nur verbitte ich allen Zwang und alles Unnatürliche dabey.

Anmerkung.

Anmerkung. Wie die Exempel bey Fig. 20. 21. 22. unfigürlich, d. i. ohne Verzögerung aussehen, findet man bey Fig. 23. 24. 25.

Dritter Abschnitt.

Von der Verdoppelung der Intervallen.

§. 1.

Da man weder den harmonischen Dreyklang im dreystimmigen Satze, noch alle übrige darüber gebaute dissonirende Sätze, in einer mehrstimmigen Ausarbeitung allezeit vollständig haben kan, woferne die Stimmen nicht allein eine gute harmonische Bewegung unter sich machen sollen, sondern woferne annoch der Gesang jeder Stimme an sich in bequemen und sangbaren Intervallen fortgeführet werden soll: So ist es zu dem Ende nöthig, daß allezeit gewisse Intervallen aus der zum Grunde liegenden Harmonie verdoppelt werden. Ja, wenn der Satz aus sehr vielen Stimmen besteht, so können alle Intervallen eines Accords vorhanden seyn, ohne daß gleichwohl die Anzahl der Stimmen vollständig ist. Um solche also vollständig zu machen, so müssen nicht allein gewisse Interval-

len öfters doppelt, sondern gar wohl drey= vier= und mehrmahl genommen werden. Es fraget sich nur 1) welche Intervallen verdoppelt werden können, und 2) ob ein Intervall vor dem andern vorzüglich verdoppelt werden kann. Tab. 9.

§. 2.

Was die erste Frage betrifft, so können nur, überhaupt gesprochen, die consonirenden Intervallen verdoppelt werden, weil sie keine gemeßne Fortschreitung haben, nicht aber die dissonirenden, theils, weil ihre Fortschreitung eingeschränckt ist, und Quinten und Octaven zum Vorschein kommen würden, theils, weil ein unerträglicher unmusikalischer Mislaut daraus entstehen würde. Unterdessen finden sich dennoch gewisse Dissonanzen, die man, ohne Besorgung dieser Ungleichheiten, im Fall der Noth und unter gewissen Bedingungen verdoppeln kann.

§. 3.

In Ansehung der zweyten Frage, so findet sich allerdings unter den der Verdoppelung fähigen consonirenden Intervallen ein grosser Unterscheid, und auf diesen Unterscheid hat man ausdrücklich zu sehen, so lange es die Umstände erlauben. So bald aber dieses nicht geschicht, und der Satz entweder leer werden würde, schlechte Progressen entstehen, oder sich die Intervallen jeder Stimme an sich, in Ansehung des Gesanges, nicht bequem genug folgen würden, so brauchet man sich nicht an der Ordnung zu binden, in welcher die Intervallen eigentlich verdoppelt werden müssen, sondern man kann diese oder jene Consonanz nach Belieben verdoppeln. Wir werden von allem diesen in folgenden Artikeln handeln. Den rechten practischen Gebrauch dieser Lehre von der Verdoppelung wird man im 3. Theile, wo von dem mehrstimmigen Satze besonders gehandelt werden wird, genauer einsehen lernen.

I. Artikel.

Von der Verdoppelung der Consonanzen überhaupt.

§. 1.

Consonanzen sind bekanntermassen der Einklang, die Octave, Quinte, grosse und kleine Terz, kleine und grosse Sexte.

Tab. 9. §. 2.

Es ist genug, die Verdoppelung eines Grundaccords zu wissen, um die vermittelst der Verkehrung davon abstammenden Säze verdoppeln zu können. Da in einem Grundaccorde aber keine andere Consonanzen als die Octave, (worunter zugleich der Einklang begriffen wird) nebst der Quinte und Terz vorkommen: so brauchet man nichts weiter, als den zwischen diesen Intervallen vorhandnen Vorzug zu wissen.

§. 3.

Diesen Vorzug entscheiden überhaupt und in Ansehung der Grundaccorde die Verhältnisse der Töne, woraus bekannt ist: daß die Octave vor der Quinte, diese aber vor der Terz in der Zeugung vorhergehet. Folglich ist das erste und beste Intervall zur Verdoppelung die Octave; das zweytte die Quinte, das lezte die Terz. Folglich muß jedes Intervall, das in einem abstammenden Saze die Octave oder Quinte des Grundaccords vorstellet, eher als ein andres Intervall darinnen verdoppelt werden.

Anmerkung.

Anmerkung. Man siehet, wie nöthig die Känntniß der Verkehrung der Accorde ist, eine Sache, ohne welche man von der vorzüglichen Verdoppelung eines Intervalls keine Rechenschaft zu geben, im Stande ist.

§. 4.

Wir wollen alles itzt gesagte in folgenden Artikeln durch Exempel deutlicher machen, und gewisse Ausnahmen, die sich hin und wieder finden, dabey zugleich gehörig anzeigen.

II. Artikel.

Von der Verdoppelung der eigentlichen harmonischen Dreyklänge und der daraus vermittelst der Verkehrung abstammenden Säze.

Unser Exempel sey der

grosse Dreyklang	kleine Dreyklang.
g	e
e	c
c	a

Diese

Diese Sätze vierstimmig zu machen, verdoppelt man die Prime oder die Baßnote, als: Tab. 9.

g	e
e	c
c	a
C	A

Sie fünfstimmig zu machen, verdoppelt man die Prime und Quinte, als:

g		c	e		a
e	oder	g	c	oder	e
c		e	a		c
g		g	e		e
C		C	A		A

Sie sechsstimmig zu machen, verdoppelt man die Prime, Quinte und Terz, als

g	e
e	c
c	a
g	e
e	c
C	a

Nunmehro ist iedes Intervall bereits einmahl verdoppelt worden. Vermehret man also die Anzahl der Stimmen, so muß alsdenn ohne Zweifel dieses oder jenes Intervall zweymahl verdoppelt werden. Da die Octave nun das vornehmste Intervall ist, so wird mit derselben wiederum der Anfang gemacht, hernach mit der Quinte fortgefahren, u. s. w. Sollen z. E. die vorhergehenden harmonischen Dreyklänge siebenstimmig gebrauchet werden, so geschicht solches mit der zweymahl verdoppelten Prime folgendermassen:

Tab. 9.

e	c
c	a
g	e
e	c
c	a
g	e
C	A

Soll die Harmonie achtstimmig seyn, so wird auch die Quinte zweymahl verdoppelt, als:

g	e
e	c
c	a
g	e
e	c
c	a
g	e
C	A

Soll die Harmonie neunstimmig seyn, so wird auch die Terz zweymahl verdoppelt, als:

g	e
e	c
c	a
g	e
e	c
e	c
c	a
g	e
C	A

Auf diese Art fähret man, bey anwachsender Anzahl der Stimmen, beständig zu verdoppeln fort.

Aus allen diesen Exempeln erhellet zur Gnüge der Vorzug, den die Octave vor der Quinte, die Quinte aber wiederum vor der Terz in der Verdoppelung hat. So sollten nun auch eigentlich natürlicher weise alle Verdoppelungen der Dreyklänge in dem mehrstimmigen Satze beschaffen seyn

seyn. Allein, es ist schon oben bemerket worden, daß man der Ordnung dieser Verdoppelung nicht allezeit folgen kann, und daß man öfters gezwungen ist, eine Terz anstatt der Quinte, oder eine Quinte anstatt der Octave doppelt zu nehmen. So ist man z. E. öfters genöthigt zu setzen: Tab. 9.

e		e		e
g	oder	g	anstatt	c
e		g		g
c		c		c

nachdem nemlich bald der vorhergehende, bald der nachfolgende Satz solches erheischet. Indessen ist es allezeit besser, die Octave oder Quinte, als die Terz, sie sey groß oder klein, doppelt zu setzen. Ja es kann die Octave wohl dreymahl gegen die einmahlige Terz erscheinen, z. E. im sechsstimmigen Satze:

c		a
g		e
e	inglei=	c
c	chen	a
g		e
C		A

Anmerkungen.

Der Streit, ob es besser sey, eine kleine oder grosse Terz zu verdoppeln, scheinet wenig erheblich zu seyn, indem ja die Modulation die Beschaffenheit der Terz in diesem oder jenen Satze entscheidet, und man nicht da eine grosse Terz nehmen kann, wo die kleine hingehöret, und umgekehrt. Wenn die Alten von der Verdoppelung der grossen Terz keine gar zu grosse Freunde waren, so kann man sicherlich glauben, daß ihnen die böse ungleiche Temperatur ihrer Zeit einen Eckel davor muß gemacht haben, indem sie nemlich besonders die Verdoppelung der grossen Terzen $\begin{cases} \text{dis} \\ \text{h} \end{cases}$, $\begin{matrix} \text{ais} \\ \text{fis} \end{matrix}$, u. s. w. verboten. Ob es nun zwar an dem ist, daß zwey grosse Terzen auch in der verbesserten itzigen Temperatur dem Gehöre in der That nicht so angenehm sind, als zwey kleine Terzen: so folget dennoch daraus nicht, daß man eher eine kleine als grosse Terz verdoppeln könne. Denn, wie gesagt, beyde können ja nicht zugleich an 1. Anmerkung.

Tab. 9. an eben demjenigen Orte der Composition Platz finden, und ist man verbunden, eine Octave oder Quinte aus dem Satze wegzulassen, und dafür eine Terz zu nehmen, so muß man solche nehmen, wie sie in der existirenden Tonart und Modulation daselbst vorhanden ist, groß oder klein.

Aber da es wahr ist, daß eine grosse Terz an sich (iedoch nur in einer gewissen Höhe) das Ohr eher zu frieden stellt als die kleine Terz, wie denn die Alten niemahls die kleine Terz deswegen am Ende eines Stückes gebrauchten, und wie annoch solche heutiges Tages sehr ofte deßwegen aus Kirchensachen wegbleibt; da ferner, in der Zeugung der Töne, die grosse Terz eher als die kleine entstehet: woher kommt es da, daß zwey grosse Terzen gleichwohl dem Gehör nicht so angenehm sind, als zwey kleine? Ist nicht vielleicht die Ursach diese, **weil jeder Klang schon eine, ob gleich nur in der Tiefe eigentlich besonders vernehmliche grosse Terz, von Natur mit sich führet?** Man setze den Dreyklang $\left\{\begin{matrix} g \\ e \\ c \end{matrix}\right.$. Das e führt die Terz gis mit sich. So vielmahl nun das e in dem Dreyklange $\left\{\begin{matrix} g \\ e \\ c \end{matrix}\right.$ vermittelst der Verdoppelung vorkommt, so vielmahl kommt darinnen g-gis vor. Je mehr aber dieses g-gis zusammen vorkömmt, desto härter wird die daraus entstehende Wirkung.

Daß es mit dieser angegebenen Ursache seine Richtigkeit habe, kann man aus der nicht so unangenehmen Verdoppelung der kleinen Terz im weichen Dreyklang erkennen, als woselbst die gegen die kleine Terz, von Natur vorhandne grosse Terz gerade die vollkommne Quinte von dem Basse ist, und also kein unangenehmer Zusammenstoß zweyer einander entgegengesetzten Intervallen entstehen kann. In der Tiefe lässet es sich in Ansehung dieser Dinge die beste Probe machen. Man nehme in der tiefsten Clavieroctave $\begin{matrix} Es \\ C \end{matrix}$ zusammen, und man wird finden, daß diese Terz bey weitem nicht so unangenehm klingt, als wenn man ebendaselbst $\frac{E}{C}$ zusammenschlägt. Klingt

die

die grosse Terz schon an sich härter, als die kleine, so muß die Wir- Tab. 9.
kung der ersten unstreitig noch härter seyn, wenn sie verdoppelt wird. Die grosse Terz an sich klinget nun zwar eigentlich nur in der Tiefe unangenehm. Allein was in der Tiefe die grosse Terz an sich thut, das thut in der Höhe die Verdoppelung derselben, als wodurch ihre klingende Grösse (quantitas sonora) vermehret, und das in ihr an sich sonst befindliche angenehme in etwas unangenehmes verwandelt wird. Doch genug hievon. Die Practiker bekümmern sich wenig um dergleichen Subtilitäten.

2 Anmerkung.

In einer guten Composition muß man sich hüten, 2. Anmerkung.

α) in Ansehung der Terz, nicht unter {e c} der zweyten Clavieroctave herunter zu gehen.

β) In Ansehung der Quinte, nicht unter {c F} aus der ersten und zweyten Clavieroctave herunterzugehen.

Bey Absätzen und Schlüssen absonderlich muß man die tiefern Terzen schlechterdings meiden, und die Intervallen dergestalt stellen, daß die zweyte Stimme von unten an gerechnet, entweder eine Quinte, oder, und zwar welches noch besser ist, eine Octave gegen den Baß mache. So ist es z. E. falsch, folgendermassen zu schliessen:

c̿		a̅
g̅		e̅
e̅	ingleichen	c̅
c̅		a
g		e
e		c
c Baßnote.		A Baßnote.

Es muß die Terz unten weg, und dafür die Quinte doppelt genommen werden, als:

Tab. 9.

c̿		a̅	
g̅		e̅	
e̅	ingleichen	c̅	
c̅		a	
g		e	
g		e	
c	Baßnote.	A	Baßnote.

Anstatt folgenden Schlusses, wo unten die Quinte c gegen den Baß vorkömmt:

f̅
c̅
a
f
c
F Baßnote.

heißt es besser folgendergestalt, wenn auch gleich die Octave darinnen dreymahl gesetzt ist:

f̅
c̅
a
f
f
F Baßnote.

Die Ursache, warum so wenig die Quinten als Terzen in der Tiefe dem Gehör angenehm sind, ist diese, weil, wie man in der vorigen Anmerkung gehöret hat, jeder Ton seine grosse Terz, ja nebst der annoch seine Quinte von Natur bey sich hat. Um nun einen widrigen Zusammenstoß so vieler Intervallen an einem Orte zu vermeiden, wo das Gehör am meisten davon gerühret wird, so muß man die Terzen und Quinten aus der Tiefe weglassen, weil solche der Ort ist, wo das Gehör sie am ehesten vernimmt. Dieses ist auch übrigens eine der Ursachen, warum man in vielchörichten Musiken, wenn alle Chöre zusammen gehen, alle Bässe einklängig gehen lassen, und nicht jedem Basse eine eigne Melodie geben muß.

3. An-

3. Anmerkung.

Tab. 9.

Aus je mehrern Stimmen eine Composition besteht, desto weniger können, wenn zwischen der höchsten und tiefsten Stimme etwann nur der Raum von einer Decime manchesmahl bleibt, die Verdoppelungen eines Intervalls allezeit in der Weite einer Octave geschehen, wie etwann in den vorigen Exempeln. Es trift sich nemlich alsdenn, daß öfters zwey, drey und mehrere Stimmen in den Einklang zuzusammen kommen, anstatt eine Octave unter sich zu machen. Dieses schadet der Harmonie so wenig, daß vielmehr, weil alsdenn alle Stimmen sehr nahe bey einander sind, die angenehmste Wirkung daraus entsteht. *Consonantiæ, quo sibi propriores, eo suauiores.*

4. Anmerkung.

Es ist oben gesagt worden, daß, wenn man einen Grundaccord zu verdoppeln weiß, man solches auch mit den vermittelst der Verkehrung davon abstammenden zu thun, im Stande ist. Wir wollen allhier die Probe damit machen, und zwar mit dem **Sexten-** und **Sextquartenaccord.**

α) Was den **Sextenaccord** betrift, als z. E.

c a
g oder e
e c

So rührt allhier der Baß e von der Terz des Stammaccords, die Terz g von desselben Quinte und die Sexte c von der Prime oder der Baßnote des Stammaccordes her. So wie es mit {c g e} beschaffen ist, so ist es auch mit {a e c} beschaffen. Der Baß c stellt die Terz des Grundaccords, die Terz e die Quinte, und die Sexte a den Baß oder die Prime desselben vor. Ungeachtet man nun insgemein, den **Sextenaccord** vierstimmig zu gebrauchen, den Baß mit der Octave verdoppelt: so ist dieses dennoch nicht die erste natürliche, und also nicht die beste Verdoppelung in dem vierstimmigen Satze.

Tab. 9. Die beste Verdoppelung geschicht also im vierstimmigen Satze entweder mit der Sexte, oder mit der Terz, und die Verdoppelung mit der Octave erscheinet erst zulezt, als;

Verdoppelung mit der Sexte.	Verdoppelung mit der Terz.	Verdoppelung mit der Octave des Basses.
c	g	c
g	c	g
c	g	e
e	e	e

Den Sextenaccord fünfstimmig zu setzen, verdoppelt man die Sexte und Terz, oder die Sexte und Octave, oder die Terz und Octave, als

c	c	g
g	g	e
c	e	c
g	c	g
e	e	e

In dem sechsstimmigen Satze verfährt man folgender Gestalt, als:

Hier ist die Terz einmahl, die Sexte aber zweymahl verdoppelt.	Hier ist die Sexte einmahl, die Terz aber zweymahl verdoppelt.	Hier ist jedes Intervall einmahl verdoppelt.
c	g	c
g	e	g
c	g	e
e	c	c
g	g	g
e	e	e

In dem siebenstimmigen Satze brauchet man nur zu den zwey ersten Arten des vorhergehenden sechsstimmigen Satzes die Octave des Basses hinzuthun, als:

Tab. 9.

c	g
g	e
e	c
c	g
c	c
g	g
e	e

Der vorhergehende siebenstimmige Satz wird **achtstimmig**, wenn die Octave e darinnen annoch verdoppelt wird, und verdoppelt man in diesem achtstimmigen Satze annoch die Sexte oder Terz, so hat man ihn **neunstimmig.**

Anmerkung.

Man hat sich bey der Verdoppelung des Sextenaccordes nicht ganz genau an die vorhin erklärten Verdoppelungen des harmonischen Dreyklanges gebunden. Wer dieses thun, und in den fünf- und sechsstimmigen Sextensatz 2c. keine andere Intervallen bringen will, als die in dem fünf- und sechsstimmigen Dreyklange enthalten sind, der brauchet nur den Baß des Dreyklangs in eine Oberstimme zu bringen, und die Terz des Dreyklangs zum Basse zu machen. Hieselbst hat man nur vorzüglich auf die Verdoppelung der Sexte und Terz vor der Verdoppelung mit der Octave gesehen. Anmerkung.

β) **Was den Sextquartenaccord betrift, als z. E.**

e		c
c	oder	a
g		e

So stellet der Baß darinnen die Quinte des Grundaccords, die Quarte die Octave desselben, und die Sexte seine Terz vor. Hier findet in Ansehung der **Verdoppelung der Quarte** eine Ausnahme Statt. Da sie, ihrem Ursprunge gemäß, das vornehmste Intervall zur Verdoppelung abgeben sollte: so ist sie vielmehr am ungeschicklichsten dazu, weil sie, wie oben gelehret, ihrer Wirkung gemäß, den Dissonanzen gleich gehandhabet, und aufgelöset werden muß. Indessen hat sie doch wegen ihrer zweyerley Arten der Auflösung, da sie über und unter sich gehen kann, den

Tab. 9. Vortheil, daß sie, wiewohl nur im fünf- und mehrstimmigen Satze, zweymahl gesetzet werden kann. Aber mehrmahl kann sie auch nicht gesetzet werden, und wenn der Satz zwanzigstimmig wäre. Alle übrige Verdoppelungen dieses Accords müssen also, und zwar hauptsächlich mit der Octave, hiernächst aber auch mit der Sexte geschehen. Aus folgender Vorstellung wird man sehen, wie derselbe gebraucht werden kann:

Vierstimmig.

g
e
c
—
g

Hier ist die Octave verdoppelt.

Fünfstimmig.

e
c
g
e
—
g

Hier ist nebst der Octave die Sexte verdoppelt.

oder

c
g
e
c
—
g

Hier ist nebst der Octave die Quarte verdoppelt.

Sechsstimmig.

e
c
g
e
c
—
g

Hier sind alle Intervallen einmahl verdoppelt.

oder

e
c
g
g
e
—
g

Hier bleibt die Verdoppelung mit der Quarte weg.

Siebenstimmig.

g
e
c
g
e
c
—
g

Hier ist die Octave zweymahl verdoppelt.

Tab. 9.

Achtstimmig.	Neunstimmig.
g	g
e	e
c	e
g	c
g	g
e	g
c	e
g	c
	g
Hier ist die Octave dreymahl verdoppelt.	Hier ist die Octave dreymahl und die Sexte zweymahl verdoppelt.

III. Artikel.

Von der Verdoppelung der uneigentlichen harmonischen Dreyklänge, und der vermittelst der Verkehrung davon abstammenden Sätze.

Je weniger ein Satz Intervallen enthält, die bequem verdoppelt werden können, desto ungeschickter ist er zur vielstimmigen Composition. In diesem Falle befinden sich die uneigentlichen harmonischen Dreyklänge, doch einer mehr als der andere.

α) **Der erste uneigentliche Dreyklang** ist bekanntermassen der **weiche verminderte Dreyklang**, z. E. f d h

Das vornehmste Intervall, welches in diesem Accorde verdoppelt werden kann, ist die kleine Terz, aus der Ursache, weil sie weder mit der Note über, noch mit der Note unter sich dissoniret. Hernach kann die Prime oder der Baß verdoppelt werden. Die falsche Quinte kann nur unter einer gewissen Bedingung, doch **nicht mehr als einmahl**, doppelt genommen werden. Diese Bedingung ist, daß die beyden falschen Quinten **nicht octavenweise** von einander abstehen, sondern in den **Einklang zusammen kommen**, und die Terz und Octave dabey genugsam verdoppelt seyn müssen. In dem ersten Falle, nemlich wenn

sie

Tab. 9. in der Weite einer Octave von einander abstehen, ist der Mislaut der falschen Quinte ungleich stärker, als wenn nur die klingende Grösse derselben vermittelst der Zusammenkunft zweyer Stimmen auf einen Ort verstärcket wird. Daß die beyden Stimmen hernach eine jede einen andern Weg nehmen müsse, versteht sich von selbst. In folgender Vorstellung siehet man übrigens den weichen verminderten Dreyklang.

vierstimmig.

d
f
d
h

Hier ist die Terz verdoppelt.

d
h
f
h

Hier ist die Octave verdoppelt.

fünfstimmig.

d
h
f
d
h

Hier ist die Terz zweymahl, und die Octave einmahl zu finden.

sechsstimmig.

d
h
h
f
d
h

Hier ist sowohl die Octave als Terz verdoppelt.

siebenstimmig.

d
h
h
f
d
d
h

Hier ist die Terz dreymahl, und die Octave zweymahl vorhanden.

achtstimmig.

d
h
h
f
d
d
h
h

Hier ist sowohl die Octave als Terz dreymahl vorhanden.

neunstimmig.

d
h
h
f
f
d
d
h
h

Hier ist die falsche Quinte unter allen vorgeschriebenen Bedingungen verdoppelt.

Doch es wird sehr oft wider diese Bedingungen im Fall der Noth gehandelt.

Anmer-

1. Anmerkung. Tab. 9.

In dem hievon abstammenden Sextenaccord ist die Octave das vornehmste Verdoppelungs-Intervall; nachhero kömmt die Sexte und alsdenn die Terz. Weil die falsche Quinte aber allhier in den Mittel- und Oberstimmen, nicht aber gegen den Baß, zum Vorschein kömmt, so geschichts daher, daß die Terz, ob sie gleich die falsche Quinte des Grundaccords vorstellet, sehr vieles von ihrem Mislaute verlichret, und also schon zur Noth im vierstimmigen Satze verdoppelt werden kann. Es braucht es auch mit ihr der vorigen ersten Bedingung nicht. Die beyden Terzen können so gut Octavenweise von einander abstehen, als in den Einklang zusammenkommen. Man sehe in folgender Vorstellung, wie dieser Sextenaccord gebraucht werden kann: 1. Anmerkung.

Vierstimmig.

h		d	f	e
f	oder	f	h	c
d		h	f	g
d		d	d	c

Hier ist die Octave verdoppelt.

Hier ist die Terz verdoppelt.

fünfstimmig.	sechsstimmig.	siebenstimmig.
d	d	d
h	h	h
f	f	f
d	d	d
d	h	h
	d	f
		d
Die Octave ist zweymahl vorhanden.	Sowohl die Octave als Sexte ist zweymahl vorhanden.	Jedes Intervall ist zweymahl gesetzt.

Tab. 9.

achtstimmig.		neunstimmig.	
d		d	
d	Die Octave kommt dreymahl vor. Die übrigen Intervalle zweymahl.	d	Sowohl die Octave als Sexte kommt dreymahl vor, die Terz zweymahl.
h		h	
f		h	
d		f	
h		d	
f		h	
d		f	
		d	

Man wird bemerket haben, wie in diesem von dem weichen verminderten Dreyklang abstammenden Sextenaccord die Terz und Sexte, nach der verschiedenen Lage der Stimmen, bald eine falsche Quinte, bald eine übermäßige Quarte, bald in der Verdoppelung alles beydes mit einmahl gegen einander machen.

2. Anmerkung.

2. Anmerkung.

In dem Sextquartenaccorde, der von mehrgedachtem Dreyklange entspringet, sind die der Verdoppelung fähige Intervalle, die Sexte und die Octave. Die übermäßige Quarte kann ebenfals, doch nur unter sehr starker Bedeckung der Sexte und Octave darinnen verdoppelt werden.

Man sehe aus folgender Vorstellung, wie dieser Sextquartensatz in der vier- und mehrstimmigen Schreibart gebrauchet werden kann:

vierstimmig.			fünfstimmig.
d		d	d
h	oder	h	h
d		f	f
f		f	d
			f
Hier ist die Sexte verdoppelt.		Hier ist die Octave verdoppelt.	Hier ist sowohl die Sexte als Octave verdoppelt.

sechs-

Tab. 9.

sechsstimmig.	siebenstimmig.	achtstimmig	neunstimmig.
d	d	d	d
d	d	d	d
h	h	h	h
f	f	h	h
d	f	f	f
	d	f	f
		d	d
			d
f	f	f	f

Wie allhier die Intervalle verdoppelt werden, siehet man ohne Erklärung ein.

β) **Der zweyte uneigentliche Dreyklang ist der harte verminderte dreyklang, z. E.** { f, dis, h } **Dieser wird**

γ) **Nebst dem dritten uneigentlichen Dreyklange, nemlich dem verminderten Terzenaccord z. E.** { a, f, dis } nur deßwegen gemerket, weil, wenn sie mit der Septime vermehret, und hernach umgekehret werden, der übermäßige Sextensatz daraus entspringet. Hievon wird in dem folgenden Artikel §. 5. gehandelt.

δ) **Der vierte uneigentliche Dreyklang ist der harte vergrösserte Dreyklang, z. E.** { gis, e, c }

Weil dieser Satz in einer Composition mit vielen Stimmen nicht bequem genug gehandhabet werden kann, so werden wir auch nicht vieles davon zu sagen haben. Die übermäßige Quinte darinnen kann nicht verdoppelt werden, wenn die Resolution oberwärts geschicht; wohl aber zur Noth, doch nicht in der Weite einer Octave, sondern nur einklängig, wenn der Baß resolvirt. Geschicht ferner die Resolution oberwärts, so kann der Baß verdoppelt werden. Soll aber der Baß die Auflösung verrichten, so darf er sich nur einfach hören lassen. In welchem Falle es übrigens sey, so kann man die Terz doppelt nehmen.

Tab. 9. In dem davon abstammenden Sextenaccorde wird der Baß und die Sexte verdoppelt, wenn die Terz darinnen resolviret. Soll aber die Sexte die Auflösung verrichten, so wird der Baß und die Terz verdoppelt.

In dem verminderten Quartsextenaccord wird die Sexte und Quarte verdoppelt, wenn der Baß resolviret; und die Sexte und der Baß, wenn die Oberstimme resolviret.

Anmerkung.

Anmerkung. Wenn bey den Alten verschiedene dieser anomalischen Dreyklänge, und ihre Verkehrungen nicht anzutreffen sind: so kann man allhier die Ursache finden. Sie setzten sehr vollstimmig. Zu dieser Vollstimmigkeit hätten sie diese etwas seltsame harmonische Zusammenfügungen nicht weniger als bequem gebrauchen können. Sie liessen sie also weg. Ueberhaupt ist es auch wahr, daß, aus je mehr Stimmen eine Composition bestehen soll, desto weniger unbequeme Dissonanzen darinnen anzutreffen seyn müssen.

IV. Artikel.

Von der Verdoppelung der Intervallen in dissonirenden Sätzen.

§. 1.

Wir haben es hier zuförderst mit dem Septimenaccorde zu thun. In Ansehung dieses Intervalls, nemlich der Septime an sich, ist nur zu merken, daß weder sie, noch dasjenige Intervall, wodurch sie in der Verkehrung in den von ihr abstammenden Sätzen vorgestellet wird, jemahls verdoppelt werden kann, der Satz sey so vielstimmig als er wolle. Die Intervallen, wodurch sie in der Verkehrung der Accorde vorgestellet wird, sind

Tab. 1) Die Quinte im Sextquintenaccord.

2) Die Terz im Terzquartenaccord.

3) Die Prime oder der Baß vom Secundenaccord.

Was aber die Prime oder den Baß, die Terz und Quinte anlanget; so gilt in Ansehung der Verdoppelung dieser sie begleitenden Intervallen, alles

alles was in den vorhergehenden Artikeln von der Verdoppelung der Intervalle in den eigentlichen und uneigentlichen Dreyklängen gesaget ist. Wir wollen die Septimenaccorde also nach Anleitung dieser Dreyklänge kürzlich durchgehen. Tab. 9.

§. 2.

In demjenigen Septimenaccorde, er sey groß oder klein, worinnen der vollkommne harmonische Dreyklang, er sey hart oder weich, enthalten ist, geschicht die erste Verdoppelung mit der **Octave**, die zweyte mit der **Quinte**, die dritte mit der **Terz**. Exempel von fünf- bis zehnstimmigen Sätzen zu haben, brauchet man nur die vorhero von den eigentlichen Dreyklängen gegebne Exempel der Verdoppelung, vom vierstimmigen Satze an bis zum neunten, mit dem Intervalle einer Septime zu vermehren.

In dem hievon entspringenden **Sextquintenaccorde** ist das vornehmste Verdoppelungsintervall die **Sexte**, das zweyte die **Terz**, das dritte die **Octave**. Man kann die von ebenbenennten Dreyklängen entspringenden Sextensätze, und welche man an eben demjenigen Orte verdoppelt findet, mit einer Quinte vermehren, so hat man Exempel.

In dem **Terzquartenaccorde** ist das vornehmste Verdoppelungsintervall die **Prime**, oder der Baß, daß zweyte die **Sexte**, das dritte die **Quarte**. Man kann die von den vollkommnen Dreyklängen entspringende Sextquartenaccorde mit einer Terz vermehren, so hat man Exempel.

In dem **Secundenaccorde** ist das vornehmste Verdoppelungsintervall die **Secunde**, das zweyte die **Sexte**, das dritte die **Quarte**. Wenn man den vollkommnen Dreyklängen, das Intervall einer Secunde **unterwärts** hinzufüget, so hat man Exempel. Man wird sich vermuthlich nicht wundern, daß die Secunde unter die Verdoppelungsintervalle gesetzet, und noch dazu zu dem vornehmsten gemachet wird, wenn man sich besinnet, daß die Dissonanz allhier im Basse stecket, und also die Secunde oberwärts nur eine Pseudodissonanz ist, und daß solche die Prime oder den Baß des Grundaccords vorstellet.

Im vierstimmigen Septimensatze lässet man oft die Quinte weg, und verdoppelt dafür die Terz, wie oben gesagt ist.

[Tab. II.]

§. 3.

In demjenigen Septimenaccorde, er sey klein oder vermindert, der von dem weichen verminderten Dreyklange entspringet, wird es in Ansehung der Prime, Terz und Quinte nicht anders, als wie bey diesem Dreyklange gelehrt ist, gehalten. Vermehrt man denselben mit einer Septime: so hat man Exempel von Septimensätzen. Thut man eben dieses mit dem Sexten- und Sextquartenaccord, und vermehrt, jenen mit einer Quinte, diesen mit einer Terz, so hat man Exempel von Sextquinten- und Quartterzaccorden; und vermehrt man den Dreyklang unterwärts mit einer grossen oder übermäßigen Secunde, so hat man Secunden- und übermäßige Secundensätze.

§. 4.

In Ansehung desjenigen Septimenaccordes, der den harten vergrösserten Dreyklang in sich begreift, verfahre man mit der Verdoppelung, wie bey diesem uneigentlichen Dreyklange oben gelehrt ist.

§. 5.

Bey denjenigen Septimensätzen, die aus dem harten verminderten Dreyklang, oder aus dem verminderten Terzenaccord entspringen, haben wir keine andere Sätze zu merken, als:

1) Die übermäßige Sexte in Begleitung der großen Terz und übermäßigen Quarte, z. E. dis
h
a
f

Hierinnen kann kein ander Intervall als der Baß, und allenfals der Tritonus verdoppelt werden. Man kann also diesen Satz nicht weiter als in einer sechsstimmigen Composition gebrauchen. Weder die übermäßige Sexte, ob sie gleich die Terz ihres anomalischen Grundaccords ist, noch die Terz, als welche die Septime des Grundaccords vorstellet, lassen eine Verdoppelung zu.

2) Die übermäßige Sexte in Begleitung der grossen Terz und vollkommnen Quinte, z. E. dis
c
a
f

Hier-

Hierinnen kann ebenfals kein andres Intervall, als zuförderst die Terz, und hernach der Baß regelmäßig verdoppelt werden; denn die Quinte stellt die Septime des Grundaccords vor, und bey der übermäßigen Sexte, fälltdie Verdoppelung theils wegen der gemeßnen Fortschreitung, theils deßwegen weg, weil ein unerträglicher Misklang daraus entstehen würde. Verdoppelt man die Quinte, so ist es eine Ausnahme wider die Regel. Tab. 9.

Der dritte Gebrauch der übermäßigen Sexte, da sowohl der Triton als die Quinte weggelassen, und an deren Statt die Terz verdoppelt wird, ist oben an seinem Orte erkläret worden. Man siehet übrigens aus aus allem diesen, wie wenig sich dieser sonst schöne Satz in eine sehr vielstimmige Composition schicket.

§. 6.

Wir kommen nunmehr auf den **Nonenaccord**. Die **None an sich kann so wenig als die Septime verdoppelt werden**. In Ansehung der Prime, Terz und Quinte, muß man allezeit acht haben, auf was für einen Dreyklang er gebauet ist, und dieses erkennet man allezeit aus den drey tiefsten Intervallen. So sind z. E. in folgenden Nonenaccorden

d		d		d
h	oder	b	oder	b
g		g		g
e		e		es
C		C		C

der erste und zweyte auf den harmonischen Dreyklang {g, e, c} und der dritte auf {g, es, c}, alle drey aber auf einen eigentlichen oder vollkommnen Dreyklang gebauet. Folglich muß man sich in der Verdoppelung dieser drey tiefen Intervallen des Nonenaccords nach demjenigen richten, was oben von der Verdoppelung des vollkommnen harmonischen Dreyklangs gelehrt ist, und woraus folget, daß die **Prime** oder der Baß zuerst, hernach die Quinte und endlich die Terz verdoppelt werden kann. Ist die Quinte in dem Nonenaccorde falsch, so erholet man sich Raths bey dem

weichen

Tab. 9. weichen verminderten Dreyklange, in Ansehung der Verdoppelung. Ist die Quinte übermäßig, so kann solche nur in gewissen Fällen verdoppelt werden. Man sehe was davon im Artikel vom **harten vergrösserten Dreyklange** gesagt ist.

1. Anmerkung.

1. Anmerkung. In Ansehung der **Verdoppelung der Prime** ist zu merken, daß man nicht der None zu nahe kommen, und den Platz, auf den sie herab geht, nicht zuvor besetzen muß. Doch wie es in dem einfachen Nonensatze **zur Noth** erlaubet ist, den Ort der Auflösung der None vermittelst einer Partie zuvor einzunehmen, wenn der Baß hernach eine Terz abwärts geht, wie wir davon oben Tab. IV. Fig. 1. ein Exempel gesehen haben haben: so gehet **zur Noth** solches ebenfals an, wenn der Baß verdoppelt wird, woferne nur die Octave des Basses auf eine ähnliche Art, nemlich eine Terz hernach heruntergeht. Man sehe ein Exempel bey Fig. 26. Tab. IX.

2. Anmerkung.

2. Anmerkung. So wie es in dem Nonenaccorde gehalten wird: so wird es in allen vermittelst der Verkehrung von ihm abstammenden Sätzen gehalten. Alle Intervallen also, die in diesen abstammenden Sätzen die None, Septime, oder übermäßige Quinte vorstellen, können nicht verdoppelt werden.

§. 7.

Wir kommen zu dem **Undecimenaccord**. Hier kann weder die **Undecime, noch die None, noch die Septime** verdoppelt werden. Er erträget keine andere Verdoppelung als die mit der Octave des Basses und der **Quinte**. Die darinnen befindliche Terz, wenn er vollständig gebraucht wird, kann nur einmahl darinnen zum Vorschein kommen. Ist die **falsche Quinte** darinnen, so erholet man sich Raths in Ansehung der Verdoppelung bey dem weichen verminderten Dreyklange. Ist die **übermäßige Quinte** darinnen, so verfähret man so wie oben davon gelehrt ist.

1. Anmerkung.

1. Anmerkung. Wenn man diesen Accord in seinem ganzen Umfange, und folglich also mit der Terz gebraucht, so muß man sich in Ansehung dieser hüten, daß solche nicht an den Ort gesetzet wird, auf welchen die

die Undecime hernach zur Auflösung herabgehen muß. Ueberhaupt muß man, wie schon an einem andern Orte gelehret ist, eine gewisse geschickte Stellung der Stimmen in allen dergleichen schon von Natur, ohne Verdoppelung eines Intervalls, vielstimmigen Accorden beobachten, wenn man dem Gehör nicht Gewalt anthun will. Tab. 9.

2. Anmerkung.

2. Anmerkung.

So wie es im Undecimenaccorde, in Ansehung der Verdoppelung, gehalten wird: So muß es auch in allen vermittelst der Verkehrungen davon abstammenden Sätzen gehalten werden. Alle Intervallen also, die in diesen abstammenden Sätzen, die Undecime, None, oder Septime vorstellen, können nicht verdoppelt werden.

3. Anmerkung.

3. Anmerkung.

Der verkürzte dreystimmige Undecimenaccord, den man insgemein Misbrauchsweise Quarten- oder Quintquartenaccord nennet, und welcher im vierstimmigen Satze gewöhnlicher Weise und zwar nach der Regel, beständig mit der verdoppelten Prime gebraucht wird, z. E.

d	d
c	h
g	g
g	g

und welcher zum fünfstimmigen Satze wird, wenn auch die Quinte darinnen zugleich verdoppelt wird, als:

d	d
c	h
g	g
d	d
g	g

dieser Accord, sage ich, wird in einem sehr vielstimmigen Satze gerne mit der Septime vermehrt, weil die Undecime von den andern einklängig oder octavenweise verdoppelten Intervallen sonst gar zu sehr übertäubet, und der Satz dadurch etwas leer werden würde.

Tab. 9.

Exempel:

d	d	e
c	h	c
g	g	g
f	f	e
d	d	c
g	g	c

Bey dieser hinzugefügten Septime, können hernach die Octave und Quinte, wenn die Anzahl der Stimmen anwächset, immer wieder aufs neue verdoppelt werden.

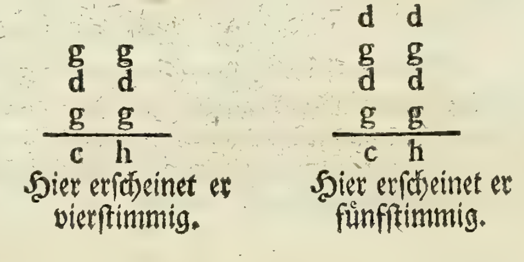
4. Anmerkung.

4. Anmerkung.

Der dreystimmige Secunde-Quintensatz, der nichts anders als eine Verkehrung des ebenberührten verkürzten dreystimmigen Undecimenaccords ist, wird vierstimmig, wenn entweder die Quinte oder Secunde darinnen verdoppelt wird, und fünfstimmig, wenn sowol die Quinte als Secunde darinnen verdoppelt wird. z. E.

g	g
d	d
c	h

Der dreystimmige Secunde-Quintensatz mit seiner Resolution.



Hier erscheinet er vierstimmig.

Hier erscheinet er fünfstimmig.

In mehrstimmigen Sätzen ist es gut, eine Undecime annoch hinzuzufügen, weil sonst der Satz zu leer seyn würde. Zum Exempel

d	d	c
g	g	g
f	f	e
d	d	e
g	g	g
C	H	C

Bey dieser Undecime können, bey anwachsender Anzahl der Stimmen, hernach ferner die Quinte und Secunde immer aufs neue verdoppelt werden.

Man wundre sich nicht, daß ich das hinzugefügte f in diesem Accorde eine Undecime und keine Quarte nenne. Meine Ursache ist diese,

diese, weil dieses allhier so benannte Intervall von der Septime her- Tab. 9
rühret, und also einer Auflösung bedarf, wie man aus dem ver-
kürzten Grundaccorde der Undecime sehen kann:

d
c
f
———
g

verkürzter und vierstimmiger
Undecimenaccord.

Man hat an diesem Exempel einen abermahligen Beweiß, wie die Septime die Quelle der Dissonanzen ist, wie schon im I. Theile des Handbuchs gezeigt ist. Nicht allein der Undecimenaccord an sich, sondern alle übrige Undecimen, die durch Verkehrung der Grundaccorde entstehen, nehmen von ihr den Ursprung.

§. 8.

Wir kommen endlich auf den **Terzdecimenaccord**, worinnen weder die **Terzdecime**, noch die **Undecime**, **None** oder **Septime** verdoppelt werden kann. Ja die geschickte Stellung der Intervallen, die zu diesem Satze erfodert wird, wenn er in seinem ganzen Umfange nicht das Gehör erschrecken soll, erlaubet nicht einmahl, daß die Quinte mit der Octave, sondern nur im Einklange verdoppelt werden kann. Die Verdoppelung mit der Terz läßt man gar weg. Es bleibt also kein anders Intervall als der Baß dazu übrig. Indessen besitzet er schon von Natur Intervallen genug, daß er ohne Hülfe der Verdoppelung **siebenstimmig** gebrauchet werden kann. Im **achtstimmigen** Satze verdoppelt man die Prime, oder den Baß; im **neunstimmigen** Satze verdoppelt man den Baß noch einmahl, oder man lässet zwey Stimmen in die **Quinte** zusammengehen. Je mehrere Dissonanzen aber diesem Accorde weggenommen werden: desto bequemer kann man alsdenn die drey untern Consonanzen, als die Prime, Quinte und Terz verdoppeln. Was nun in dem Hauptaccorde verdoppelt werden kann, das kann auch in der Verkehrung desselben verdoppelt werden, so wie man solches bey allen vorhergehenden Stamm- und abstammenden Accorden gesehen hat. Es brauchet es hier also keiner weitern Erklärung oder Anmerkung in diesem Stücke.

Tab. 9.

Anmerkungen.

1. Anmerkung.

1) In Ansehung der Auflösung dieses Accords ist gar behutsam zu verfahren, daß keine Fehler wider die harmonische Fortbewegung der Intervallen vorfallen. Am besten wird dieser Satz, in seiner Verkürzung, fünfstimmig gebraucht, z. E.

a	gis	a		c	d	c
e	f	e	ingleichen	c	h	a
c	d	c		a	gis	a
a	h	c		e	f	e
A ◡	A	A		A ◡	A	A

ingleichen

gis	gis	a		d	d	c
f	f	e	oder	h	h	a
d	d	c		gis	gis	a
h	h	c		f	f	e
D	A	A		Gis	A	C

ingleichen.				ingleichen.		
d	d	cis		gis	gis	g
h	h	a	oder	f	f	e
gis	gis	a		d	d	cis
f	f	e		h	h	cis
H	A	G		H	A	Ais

Man siehet allhier die Aehnlichkeit dieses Accords mit dem gewöhnlichen fünfstimmigen Accord der Undecime, indem sie auf eine ähnliche Art vorbereitet und aufgelöset werden. Es ist oben vergessen worden, diesen Artikel zu berühren. Es ist aber besser nachhohlen, als auslassen.

2. Anmerkung.

2) So wie die Septime im Undecimenaccord in gewissen Fällen über sich gehen kann, wenn man sie nicht herunter resolviren will, so kann solches allhier die None thun, wie man aus dem ersten, dritten und sechsten der vorhergehenden Buchstaben-Exempel gesehen hat. Man kann hieraus einige in dem Artikel von der Resolution der None oben angeführte **Exempel von über sich gehenden Nonen**

nen erklären. Auch dieses ist oben in der Geschwindigkeit vergessen worden. Im I. Theil des Handbuchs, in den Verkehrungen des Terzdecimensatzes wird man viele dergleichen Exempel finden. In einem regulirten vierstimmigen Accompagnement kann man indessen doch allezeit bey der Regel bleiben, und, wenn auch in der Melodie die None über sich geht, solche dennoch allezeit ordentlich unter sich resolviren. Im fünfstimmigen Satze aber sowohl als in einem fünfstimmigen Accompagnement erfordert es allerdings die Noth, daß man die None öfters über sich gehen lassen muß. Ja schon im vierstimmigen Undecimenaccorde kan man öfters die None, so gut wie im Nonenaccorde die Septime, in gewissen Fällen, über sich gehen lassen. Man schlage hievon den I. Theil des Handbuchs und zwar die Exempel von dem Undecimenaccorde nach, womit man alsdenn die in diesem II. Theile an seinem Orte angeführten Resolutionen vermehren kan. Tab. 9.

V. Artikel.

Von der Verdoppelung der Dissonanzen.

§. 1.

Wir könnten eigentlich diesen Artikel übergehen, weil wir schon aus den vorhergehenden gesehen, welche Dissonanzen verdoppelt werden können. Damit man aber solches mit einem Anblicke gleichsam übersehen möge, so wollen wir die Lehre davon allhier kürzlich zusammenziehen.

§. 2.

Es ist ist also zu merken, daß keine andere Dissonanzen verdoppelt werden können, als

1) die falsche Quinte.
2) Die übermäßige Quarte.
3) Die ~~übermäßige~~ Terz. Hieher gehört annoch
4) Die Pseudodissonanz der Quarte.

Wir könnten auch die Secunde, von was für einer Gattung sie auch ist, hieher rechnen, wenn nicht bekannt wäre, daß nicht die Ober- sondern die Unterstimme die Dissonanz enthielte.

Tab. 9. §. 3.

Allein es geschicht nur unter gewissen Bedingungen, daß diese Intervallen verdoppelt werden können. Diese Bedingungen sind

α) in Ansehung der falschen Quinte, daß solche nicht alsdenn eine Septime vorstellen muß. Folglich kann sie nicht, wenn sie sich mit der Sexte zusammen findet, verdoppelt werden, z. E. in den folgenden Sätzen

g		gis
f	oder	f
d		d
h		h

Denn die falsche Quinte f stellet allhier die Septime von folgenden Grundaccorden vor:

f		f
d	und	d
h		h
g		gis

Das Intervall f ist also nicht allhier der Verdoppelung fähig.

Der Fall, in welchem die falsche Quinte, jedoch unter genungsamer Bedeckung von den andern sie begleitenden Intervallen, verdoppelt werden kann, ist, wenn sie ausser ihrer Prime, keine andere Consonanz als die kleine Terz, bey sich hat. Sie kann aber sowohl mit einer kleinen als verminderten Septime vermehret werden. Unsere Sätze seyn:

		h		b		b
g		e		g		g
e	item	g	item	e	item	es
cis		cis		cis		cis

Das Intervall g ist allhier die falsche Quinte, und dieses Intervall kann nicht allein in dem Grundaccorde, sondern in allen davon abstammenden Sätzen verdoppelt werden. Exempel davon haben wir in den vorigen Artikeln gesehen.

β) In Ansehung der übermäßigen Quarte.

Dieses Intervall brauchet zwar mehrere Bedeckung als die falsche Quinte, weil es als ein vergrössertes Intervall mehr hervorraget, so wie die

die grosse Terz solches mehr thut, als die kleine Terz. Indessen kann sie Tab. 9.
sowohl in denjenigen Sätzen, da es die falsche Quinte nicht thun darf, als in denjenigen, da es derselben erlaubet ist, verdoppelt werden. Die Ursach ist diese, weil bey der übermäßigen Quarte die Dissonanz in dem untern Theile stecket, welches daher kömmt, daß sie eine umgekehrte falsche Quinte ist. Exempel davon haben wir oben gesehen. Indessen hat man sowohl mit der Verdoppelung des Tritons als der falschen Quinte allezeit behutsam zu fahren, und sie nicht ohne die größte Noth zu gebrauchen.

Anmerkung.

Es können sich durch Verdoppelung einer Terz, zwischen den Mittel- und Oberstimmen eines Satzes eine **falsche Quinte** und **übermäßige Quarte** in einem Satze beysammen finden, z. E. Anmerkung.

Falsche Quinte	c		h
	fis	Triton	g
	c		d
	A		G

ingleichen.

Falsche Quinte	c		h	item	Triton	e		e
	fis	Triton	g			b	falsche	a
	c		d			e	Quinte.	e
	As		G			D		Cis

Dieses ist auch eine Art der Verdoppelung, indem ja dadurch in einem nemlichen Satze eine gedoppelte Dissonanz entsteht. Wir haben derselben schon oben bey Gelegenheit gedacht. Diese Arten der Verdoppelung einer Dissonanz zwischen den Mittelstimmen, ohne daß der Baß daran Antheil nimmt, sind die besten.

γ) In Ansehung der verminderten Terz.

Hievon ist schon oben zur Gnüge geredet worden.

δ) In Ansehung der Quarte.

Auch hievon ist in dem Artikel von dem Sextquartenaccorde zur Gnüge gehandelt worden.

Damit übrigens die reine harmonische Fortbewegung der Partien nichts durch die Verdoppelung der Dissonanzen und Pseudodissonanzen

leyde,

Tab. 9. lende, es mag diese Verdoppelung gegen den Baß, oder zwischen den Mittel- und Oberstimmen unter sich, geschehen: so müssen diese verdoppelten Dissonanzen nicht weniger, als die verdoppelten Consonanzen, hernach eine jede einen andern Weg nehmen.

Anmerkung.

Anmerkung. So wenig die Septime, None, Undecime und Terzdecime, von was für Gattung sie immer seyn, noch die übermäßige Sexte, verdoppelt werden können, so wenig können es die verminderte Sexte und übermäßige Terz, der verminderte und übermäßige Einklang, nebst der verminderten und übermäßigen Octave.

Vierter Abschnitt.

Von der Bezieferung der Accorde im Generalbasse.

§. 1.

Vor ungefehr anderthalb hundert Jahren waren die Clavieristen und Orgelspieler annoch einer nicht geringen Beschwerlichkeit unterworfen, wenn sie mit ihrem Instrumente die Ausführung eines musikalischen Stückes begleiten und unterstützen sollten. Sie musten entweder aus der Partitur accompagniren, eine Sache die nur für grosse Meister ist; oder sie mußten wenigstens die Harmonie mit so vielen übereinander gesetzten Buchstaben oder Noten, als solche verschiedene Intervalle in sich faßte, aus zwey Notenreihen oder Systemen spielen. Dieses war eine verkürzte Partitur, die aber nichts destoweniger die aufmerksamsten und schärfsten Augen genungsam verwirren konnte. Endlich hoben die glücklichen Entdeckungen des **Ludovico Viadana**, eines berühmten italiänischen Capellmeisters, diese Beschwerlichkeit auf. Er erfand die Kunst, die Harmonie auf eine weit bequemere Art vorzustellen. Er brauchte hiezu nichts mehr als eine einzige Notenreihe, und die einfachen

fachen Baßnoten, und diese bezeichnete er mit Ziefern und einigen andern Tab. 9
Charactern.. Diesen bezieferten und den ganzen Inbegrif der Harmonie unter einen Anblick bringenden Baß nennete er einen **Generalbaß**. Diese Methode ermangelte nicht, ihres besondern Vortheiles wegen, in kurzem überall bekannt und angenommen zu werden.

§. 2.

Die Zeichen, deren man sich im Generalbasse zur Bezeichnung der Accorde bedienet, sind die einfachen Zahlen, die Versetzungszeichen, und einige kleine Striche. In diesen Zeichen, die man insgemein **Signaturen** nennet, kommen alle Tonkünstler durchgehends überein. Aber in der Art der Anwendung sind sie öfters gar sehr von einander unterschieden. Wenn man übergeht,

1) Wie manche Componisten ohne Noth öfters so viele Ziefern übereinander häuffen, als ein Satz Noten begreift, und folglich das was sie durch eine einzige Zahl bezeichnen könnten, durch viele verwirren:
2) Wie manche zwey unterschiedne Sätze mit einerley Zahlen ausdrücken, oder einen und ebendenselben Accord mit unterschiednen Zeichen belegen:
3) Wie manche die nöthigsten Accorde anzuzeigen veracssen:
4) Wie manche nicht die Hauptnoten, worauf die Harmonie fällt, sondern die durchgehende zu beziefern pflegen: rc.

Wenn man alle diese Fehler, woran eine Zerstreuung wohl nicht allezeit Theil hat, übergeht: So findet sich auch unter den geschickten Componisten, die ihre Harmonie nach einer gewissen überlegten Methode zu entwerfen suchen, ein merklicher Unterscheid. Es ist dahero kein Wunder, daß oft der geschickteste Deutsche bey dem Anblick eines französischen Generalbasses stutzt, und der beste französische Musicus hat oft Mühe, nach einem deutschen Generalbasse zu spielen.

§. 3.

Die beyden Hauptgegenstände, worauf es bey Beszieferung eines Basses ankömmt, sind unstreitig die **Bequemlichkeit** und **Richtigkeit**. Ein Generalbaß wird alsdenn **bequem** zu spielen seyn, wenn alle Accorde mit so wenig Ziefern, als es möglich ist, vorgestellet sind. **Richtig** aber wird er alsdenn heissen, wenn die von einander zu unterscheidenden Accorde

Tab. 9. corde durch zulängliche Zeichen dergestalt entworfen sind, daß es unmöglich ist, bey Erblickung derselben einen Satz mit dem andern zu verwechseln.

Anmerkung.

Anmerkung. Von der innern Richtigkeit eines Generalbasses ist allhier nicht die Rede. Ein Baß kann alle äusserliche Richtigkeit haben, und dennoch falsch seyn, z. E. wenn der Inbegrif der Harmonie nicht recht angezeigt ist, und man da einen Sextquintenaccord findet, wo die Sexte allein hingehöret; wenn man da den Terzquartenaccord findet, wo die Sexte alleine stehen sollte, u. s. w. das sind Compositionsfehler, die vielen galanten Solocomponisten eigen, aber von keinem reinen Setzer nachzuahmen sind.

§. 4.

Aus dem vorhergehenden §. 3. folget:

1) Daß man die Bässe nicht mit unnöthigen Ziefern beschweren müsse. In einem jeden Accord ist ein gewisses Intervall vorhanden, wodurch er von einem andern unterschieden wird. Dieses Intervall muß durch die gehörige Ziefer angezeiget, und erstlich alsdenn, wenn eine Ziefer nicht zureichet, die Anzahl derselben verdoppelt werden.

2) Daß man sich der Versetzungszeichen bey den Ziefern enthalten müsse, so lange sich die Hauptnoten in der verlangten Proportion, nach Anleitung der jeder Tonart und jedem Tone gemäß, regelmäßig vorne am Schlüssel bezeichneten Hauptleiter, natürlich darstellen. Sobald aber der Ton verändert wird, so müssen die dadurch entstehenden besondern Intervallen entweder durch ein Kreutz, oder durch ein schlechtes oder viereckigtes Be, bey den Ziefern angedeutet werden. Dieses leztere aber ist nicht einmahl allezeit nöthig bey denjenigen Accorden, die nur gewissen Sayten eigen sind, z. E. beym Accord der ordentlichen übermäßigen Quarte, falschen Quinte. ꝛc.

3) Daß, wenn die Baßstimme alle oder einige Intervallen des Accords hintereinander durchläuft, mit Wechsel- und durchgehenden Noten vermischt, oder nicht, man sich eines Striches bediene, um

die

die verbleibende Harmonie zu bezeichnen, anstatt dieselben durch veränderte Ziefern zu wiederhohlen. Tab. 9

4) Daß, wenn der Accord einer Hauptnote zu einer Wechselnote angeschlagen werden soll, man sich eines gewissen Zeichens bedienen müsse, um solches anzuzeigen, damit man keine das Auge verwirrende Signaturen darüber zu schreiben, verbunden sey. Dieses Zeichen kann ein Querstrich seyn, der von der Wechselnote bis zur Hauptnote geht, der die Harmonie eigen ist. Fig. 27. Tab. IX.

Anmerkungen.

1. Anmerkung.

1. Es haben einige die Gewohnheit, anstatt sich des Erhebungs- oder des Widerrufungszeichens bedienen, einen Querstrich durch die Ziefern zu machen. Es ist aber unstreitig sehr überflüßig, zu Bezeichnung einerley Dinge doppelte Characters zu gebrauchen, und dadurch die schon so häufigen Signaturen in der Musik zu vermehren. Wir können vermittelst eines bessern Gebrauchs dieses Strichleins manche unnöthige Ziefer ersparen, und **unterschiedne Accorde, die nur gewissen Sayten eigen sind, damit bezeichnen.** Wir erklären hier also zum voraus, daß wir weder die grossen noch die kleinen, weder die verminderten, noch die übermäßigen Intervallen dadurch besonders bezeichnen wollen, sondern daß die mit einem Strich durchzogene Ziefern allezeit einen ganzen gewissen Accord andeuten, wie bald gezeiget werden wird.

2. Anmerkung.

2. Es pflegen einige die verminderten Intervallen durch ein Be vor den Zahlen, und die kleinen durch ein Be hinter den Zahlen auszudrücken. Man könnte auf eine ähnliche Art, wenn diese Art gut und bequem wäre, die übermäßigen Intervallen durch ein Kreutz hinter der Ziefer, und die grossen durch ein Kreutz vor der Ziefer abbilden. Allein dieser nach dem Schulzwange schmeckende Unterscheid dienet weiter zu nichts, als jemanden zu verwirren; und scheint er von solchen Personen erfunden zu seyn, die nicht weiter als eine Menuet oder Gavotte aufs höchste zu accompagniren im Stande sind. Man lasse einem jeden die Freiheit, die Versetzungszeichen hinter oder vor die Ziefern zu setzen. Des Begleiters Schuldigkeit ist es, die Vorzeichnung des Haupttons inne zu haben. Es zeiget sich von selbst, von was für einer Beschaffenheit das verlangte Intervall

Tab. 9. seyn soll. Man drücket ja im Schreiben die Proportiones der Noten nicht auf eine so räthselhafte Art aus, und ist es ja jedem erlaubet, seine Noten vor oder hinterwärts oder in der Mitte zu schwänzen.

§. 5.

Bevor wir die Zeichen erklären, wodurch ein jeder Accord sich von dem andern unterscheidet, ist annoch zu merken:

1) Daß man ordentlicher Weise die Signaturen über die Noten zu setzen pfleget. Man kann sie aber auch darunter schreiben, wenn oberwärts kein Raum dazu vorhanden ist.

2) Daß, wenn mehrere Ziefern als eine, übereinander zu stehen kommen, die größte den Platz einnehmen muß, wenn nicht Ursachen zum Gegentheile vorhanden sind.

3) Wenn ein Kreutz alleine stehet, so bedeutet es die grosse Terz, und das Be in eben dem Fall bedeutet die kleine. Das viereckigte Be, wenn es alleine stehet, bedeutet bald die grosse, bald die kleine Terz. Ist eine Ziefer mit einem dieser Versetzungszeichen verbunden, so wird die damit bezeichnete Note, nach Anleitung eines jeden Zeichens, um einen halben Ton verändert.

4) Wenn der Wehrt einer Note durch einen Punct verlängert wird, und während der Dauer dieses Puncts ein Accord gegriffen werden soll: so muß man die Signatur gerade über den Punct, unten oder oben, nach Bequemlichkeit des Raumes setzen.

5) In vielen Accorden muß man zu derjenigen Ziefer, die ihn anzeiget, eine andere hinzufügen, wenn wegen Veränderung des Tons das Verhältniß eines Intervalls darinnen geändert wird, und diese Ziefer muß man mit dem gehörigen Versetzungszeichen begleiten.

6) Wenn im galanten Styl eine Pause zwischen zweyen Dissonanzen ist, davon die erstere aufgelöset, und die andere verbereitet werden soll: so muß die Harmonie, die währendem Stillschweigen Statt finden soll, mit den dazu gehörigen Zahlen über oder unter die Pause geschrieben werden, damit die Verbindung der Accorde nicht unterbrochen werde. Diese Harmonie wird mit der rechten Hand ohne Baß angeschlagen. Man sehe Tab. IX. Fig. 28. In der reinen Schreibart sollte es unstreitig eigentlich wie bey Fig. 29. heissen. Aber es ist dies eine galante Tändeley, die man in verschiedenen ausländischen Sachen öfters findet.

7) Die über einem Puncte befindliche Ziefer beziehet sich allezeit auf die vorhergehende Note. Tab. 9.

8) Die über einer Pause befindliche Ziefer kann sich bald auf eine vorhergehende, bald auf eine folgende Note beziehen. Ein Exempel von dem ersten Fall hat man bey voriger Nummer 6. Fig. 28. gesehen. Ein Exempel vom zweyten findet man bey Fig. 30. Man muß hier allezeit auf den Zusammenhang sehen, um zu wissen, worauf sich die Ziefer bezieht.

9) Wenn ein Accord nicht durch eine Zahl allein entworfen werden kann: so nimmt man ihrer zwey, oder mehrere, und diese Zahlen werden übereinander, nicht aber neben einander gesetzt.

10) Wenn zu einer Note mehrere Accorde nach einander angeschlagen werden sollen, so setzet man die dazu gehörigen Signaturen neben einander.

11) An den Oertern des Basses, wo man in dem nehmlichen System zwey Stimmen übereinander findet, eine für den Flügel, und die andere für die Baßgeige, gehöret insgemein die Unterpartie für den Flügel, und da wird man auch allezeit die Signaturen unter den Noten finden. Fig. 31. Tab. IX. Man trift dergleichen Bässe öfters in ausländischen Musicalien an.

§. 6.

Nach Anleitung dieser Regeln und Anmerkungen wollen wir itzo sehen, mit was für Ziefern und Zeichen eine Harmonie am bequemsten und richtigsten entworfen werden kann. Ich erkläre mich dabey zum voraus, daß, wenn ich hin und wieder von den Meinungen anderer abgehen sollte, ich auch die meinige keinem aufzudringen suche. Hat jemand bessere Gründe und eine richtigere Methode, so mache er sie dem Publico bekannt. Nur müssen die Gründe keine Gründe der Gewohnheit oder des Ansehens seyn. Uebrigens ist annoch zu merken, daß, da wir bey unserm Entwurf einer Bezieferung des Basses, allezeit eine gewisse Haupttonleiter zum Augenmerke haben, man nach einer obiger Anmerkungen, die Proportionen der Intervallen bey verändertem Tone, durch die gehörige Versetzungszeichen neben den Ziefern allezeit bestimmen müsse, wenn diese Intervallen nicht so, wie man sie verlanget, in dem vorgezeichneten Notenplane vorhanden sind. Hiedurch geschicht es nun

Tab. 9. 1) daß, weil in diesem Entwurf eine blosse Ziefer sowohl ein grosses als kleines Intervall bezeichnet, so wie es nemlich die Vorzeichnung des Tons mit sich bringt, man alsdenn, dieser Ziefer ein Erhöhungszeichen an die Seite setzen muß, wenn das bemerkte Intervall durch die veränderte Modulation, um einen halben Ton erhöhet werden soll; und ein Erniedrigungszeichen, wenn dieses Intervall um einen halben Ton erniedrigt werden soll.

2) Daß ein Accord, der ordentlicher weise nur mit einer Ziefer vorgestellet werden kann, z. E. der Secundenaccord, öfters zweyer und mehrer bedarf.

3) Daß die Nebenziefern, die man zu den Hauptziefern hinzuthun muß, nicht allezeit einerley sind, da es, z. E. in dem vorigen Secundenaccord bald die Quarte, bald die Sexte, bald beyde zugleich seyn können, deren verändertes Verhältniß besonders anzuzeigen ist.

Doch muß man allhier auf den Unterscheid zwischen den tonbezeichnenden und gemeinen Dissonanzen Acht haben. Durch jene verstehe ich alle diejenigen, die von dem kleinen Septimenaccord auf der Dominante, und von dem verminderten Septimensatze abstammen, und den Ton gewiß anzeigen, worinnen man ist. Durch diese verstehe ich alle diejenigen, die den Ton nicht gewiß oder nicht unmittelbar anzeigen.

Erster Absatz.

Von der Bezieferung der harmonischen Dreyklänge, und der davon abstammenden Sätze.

§. 1.

Der vollkomme harmonische Dreyklang, er sey groß oder klein, wird durch eine folgender Ziefer, als durch 8. 5. oder 3. vorgestellet. Man zeichnet ihn aber ordentlicher Weise nicht, sondern nur alsdenn,

1) **wenn ein dissonirender Satz vorhergehet, der in den Dreyklang aufgelöset werden soll.** Man nimmt alsdenn die Ziefer, die dasjenige Intervall, worinn die Auflösung geschehen soll, gerade

rade bemerket. Z. E. wenn auf dem Semitonio Modi der Satz der falschen Quinte vorhergehet, so zeichnet man den Dreyklang mit 3. Gehet auf eben demselben eine Septime vorher, so zeichnet man ihn mit 5. und so weiter. Tab. 9.

2) **Wenn auf eben derselben Baßnote, vor dem harmonischen Dreyklang ein andrer Accord vorhergehen, oder ein anderer darauf folgen soll.** Einige pflegen die Signaturen dieses folgenden oder vorhergehenden Accords etwas seitwärts zu schreiben, und den harmonischen Dreyklang nicht zu ziefern. Aber diese leztere Schreibart ist falsch, weil sie zu Verwirrungen Anlaß giebt.

3) **Wenn eines von den Intervallen des Dreyklangs sich nicht in seiner gehörigen Proportion darstellet.** Man bemerket ihn alsdenn entweder mit einer 3. mit dem gehörigen Versetzungszeichen darneben, oder mit dem blossen Versetzungszeichen alleine. Mit der Quinte wird es fast eben so gehalten, indem man nemlich das gehörige Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen zur 5. hinzufüget. Allein, es ist ein Fall vorhanden, da man die zum eigentlichen harmonischen Dreyklange gehörende reine Quinte nicht einmahl anzuzeigen, nöthig hat, wenn nemlich die Beschaffenheit der Terz zu gleicher Zeit angedeutet werden muß. Z. E. man geht aus dem D mol ins A mol, und verlanget den harmonischen Dreyklang zu e. Hier brauchet man nur die Terz gis durch ein Kreutz über e anzuzeigen. Es ist nicht nöthig, die Ziefer 5 mit einem viereckigten Be an die Seite darüber zu schreiben. Wir fügen diese Anmerkung deßwegen hinzu, weil wir alles mit so wenigen Zeichen, als möglich, vorstelken wollen.

§. 2.

Der von dem vollkommnen Dreyklange abstammende **Sextenaccord** wird mit einer 6, und der **Sextquartenaccord** mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet.

§. 3.

Der **weiche verminderte Dreyklang** wird am besten nach **Telemannischer Art** mit einer 5 und einem halben Bogen darüber, z. E. $\overset{\frown}{5}$ vorgestellet. Die 5 kann man zwar, da wo es nöthig ist, mit einem Kreutz, Be oder Bequadrato, begleiten. Aber auf die Terz braucht man

gar

Tab. 9. gar nicht acht zu haben, es mag ihre Proportion in der Vorzeichnung enthalten seyn oder nicht. Man ziefert sie niemahls.

Der davon abstammende Sextenaccord wird mit 6 und der Sextquartenaccord mit einer 4, und einem halben Bogen darüber, z. E. 4 angedeutet. Die 4 kann man zwar, da wo es nöthig ist, mit einem Versetzungszeichen begleiten. Aber auf die 6 braucht man gar nicht Acht zu haben, sie mag nach der Vorzeichnung beschaffen seyn, wie sie will. Man ziefert sie nicht. Der Accompagnateur muß ihr Verhältniß wissen, nemlich, daß sie allezeit groß seyn muß.

§. 4.

Der **harte vergrösserte Dreyklang** wird durch eine 5 mit einem Kreutz oder Bequadrat an der Seite; der **Sextenaccord** durch eine 6 und eine 3 mit einem Kreutze oder Bequadrat an der Seite; und der **verminderte Sextquartenaccord** durch eine 6 und die 4 vorgestellet.

§. 5.

Der **verminderte Terzenaccord** wird mit einer 3 und einem Bogen darüber, z. E. 3 angezeiget.

Die 3 kann man wohl mit einem Versetzungszeichen, da wo es nöthig ist, begleiten. Aber auf die falsche Quinte braucht man nicht acht zu haben, sie mag in der Hauptvorzeichnung enthalten seyn oder nicht. Man braucht sie nicht zu ziefern.

Zweyter Absatz.

Von der Bezieferung der Septime, und der davon abstammenden Sätze.

§. 1.

Jeder **Septimenaccord** überhaupt wird mit einer 7 bezeichnet, die alsdenn mit einem Kreuz, Be oder Bequadrat begleitet wird, wenn ihre verlangte Beschaffenheit nicht in dem Noten-

Notenplane enthalten ist. Die 5 oder 3 wird nur alsdenn hinzugefüget, wenn eins von diesen Intervallen nicht die gehörige Proportion hat. Anstatt der 3 kann man auch alsdenn ein blosses gehöriges Versetzungszeichen unter die 7 setzen. Tab. 9.

Anmerkung.

Anmerkung. Die Septime über den verminderten Terzenaccord wird nebst der 7 mit einer 3 und einem halben Bogen über dieser leztern Ziefer angezeiget, z. E. $\frac{7}{3}$ um den Begleiter desto aufmerksamer zu machen.

§. 2.

Ein Sextquintenaccord wird mit einer 6 und 5 bezeichnet.

1 Anmerkung.

1. Anmerkung. Wenn derselbe von dem Septimenaccorde auf der Dominante herrühret, und also die Quinte darinnen falsch ist: so braucht man ihn mit nichts anderm, als mit einer durchstrichnen 5, so wie bey Fig. 32. zu bemerken, es sey in welchem Falle es sey. Es wird dabey weder eine 6 noch 3 erfordert, die Beschaffenheit dieser Intervallen mag nach dem Notenplane beschaffen seyn, wie sie will. Wenn die falsche Quinte nicht mit der Sexte zusammen anschlagen, sondern erst nachhero anschlagen soll, so schreibet man die 6 und die durchstrichne 5 neben einander, so wie bey Fig. 33. Doch wird die 6 in zwey Fällen über der 5 hinzugefüget, erstlich: wenn eine vorhergehende Dissonanz in die Sexte des falschen Quintenaccords resolviren soll, Fig. 34. im ersten Exempel, welches man oft, anstatt der 7 und 6 im zweyten Exempel, findet. Zweytens, wenn die Sexte, bey liegendem Basse, mit der verminderten Septime etwann abgewechselt werden soll. Fig. 34. im dritten Exempel.

2 Anmerkung.

2. Anmerkung. Der übermäßige Sextquintenaccord wird mit einer durchstrichnen 6 und mit einer 5 angezeiget.

Tab. 9.

§. 3.

Ein **Quartterzenaccord** wird mit 4 und 3 bezeichnet. Die 6 brauchet nicht eher hinzugefüget zu werden, als bis man die Veränderung ihrer nach dem Notenplane vorhandnen Proportion anzuzeigen verbunden ist, da alsdenn die 6 ein Kreuz, Be oder Bequadrat bey sich haben muß.

Anmerkung.

Anmerkung.

Zu den **Quartterzenaccorden** gehört auch **der** Accord **der übermäßigen** Sexte mit der übermäßigen Quarte und grossen Terz; ingleichen der sonst so genannte Accord **der übermäßigen Quarte mit der kleinen Terz.** Die Bezieferung des ersten geschicht allezeit mit einer durchstrichnen 6 und der 4 und 3. Die Bezieferung des zweyten geschicht mit einer durchstrichnen 4 und eine 3 darunter.

§. 5.

Ein **Secundenaccord** wird mit einer 2 bemerket.

Anmerkung.

Anmerkung.

Wenn **derselbe von dem** Septimenaccord **auf der Dominante entspringet:** so zeichnet man ihn, ohne alle andere Ziefern, mit einer durchstrichnen 4, es sey in welchem Falle der veränderten Modulation es immer sey. Fig. 35. **Wenn er von dem verminminderten Septimenaccorde auf dem Semitonio Modi minoris** entspringet, und also die Secunde darinnen übermäßig ist, so zeichnet man ihn, ohne alle weitere Ziefern, in welchem Falle der veränderten Modulation es immer sey, mit einer durchstrichnen 2. Man sehe Fig. 36.

Dritter Absatz. Tab. 9.

Von der Bezieferung der None, Undecime und Terzdecime.

§. 1.

Da man zu einem obligaten vierstimmigen Generalbaß nur allezeit vier reine Partien nöthig hat: so kann weder der Nonen- noch Undecimen- oder Terzdecimenaccord in seinem Umfange dazu gebrauchet sondern sie müssen alle verkürzt werden, gesetzt, sie wären zwischen den verschiedenen Stimmen eines Stückes ganz vollständig mit allen ihren Intervallen vorhanden. Man machet es nemlich in Ansehung dieser Accorde, wie man es sehr oft im vierstimmigen Satze mit der Septime macht, da man nemlich, wie oben gezeiget worden, die Quinte wegläßet, und dafür die Terz verdoppelt. Da ist alsdenn ohne Zweifel kein vollständiger Septimensatz vorhanden. Nichts destoweniger nimmt sich dieser unvollständige Septimensatz an seinem Orte besser aus, als wenn er ganz vollständig wäre.

§. 2.

So wenig nun der Generalbaßist bey der Septime allezeit den vollständigen Septimenaccord zu greiffen hat, indem er nemlich die Anzahl seiner vier Stimmen, so ferne er mit vier gewissen Stimmen allezeit, und nicht nach der galanten Art bald drey- bald vier- oder fünfstimmig accompagniren will, auch ohne die Septime durch die Verdoppelung der Terz, völlig beysammen haben kann: so gut kann er, woferne in einer obligaten vielstimmigen Composition, nicht etwan bey einem Concert, worüber à 5. oder à 6. 7. oder wohl gar à 8. geschrieben steht, und welches doch nur öfters sehr nothdürftig dreystimmig ist, diese fünf- sechs- und siebenstimmige Sätze in ihrem Umfange zu treffen seyn sollten, so gut kann er da, sage ich, auch vermittelst eines vollständigen vierstimmigen Griffs, als **in welchem nemlich um mehrer Wirkung alle Consonanzen verdoppelt werden können**, den ganzen Grund der Harmonie beysammen haben. Denn der Grund der Harmonie ist nicht mehr als vierstimmig in Ansehung der dissonirenden Sätze, wie schon im I. Theile des

Tab. 9. Handbuchs weitläuftig gezeigt ist. Der Generalbaßist aber soll nichs weiter thun, als daß er den Grund der Harmonie spielet.

§. 3.

Wir haben es allhier zuförderst mit der **None** zu thun. Der verkürzte vierstimmige Nonenaccord wird entweder mit einer 9 bezeichnet, wenn nichts als die Quinte und Terz dazu genommen werden soll; oder mit $\frac{9}{7}$ wenn die Septime und Terz sie begleiten sollen. Die Quinte bleibt in diesem leztern Falle weg.

1. Anmerkung.

1. Anmerkung. Wenn die **übermäßige Quinte** die None begleiten soll: so sezet man unter die 9 eine 5 mit einem Erhöhungszeichen an der Seite.

2. Anmerkung.

2. Anmerkung. **Die übermäßige None** wird mit einer durchstrichnen 9 bemerket, und ihr nach ihrer verschiedenen Begleitung entweder eine 3 oder 6, durch welche leztere Ziefer die **Terzdecime** vorgestellet wird, bemerket.

§. 4.

Die Undecime wird sowohl als die Quarte mit einer 4 bezeichnet, und deßwegen in der Beziefferung kein Unterscheid zwischen diesen beyden Intervallen gemacht, weil die Doppelzahlen nicht so leicht und faßlich, als die einfachen sind, und man die Signaturen so leicht als möglich zu machen schuldig ist. **Der verkürzte vierstimmige Undecimenaccord**, besteht entweder aus der Undecime, None und Quinte; oder aus der Undecime, Septime und Quinte; oder aus der Undecime, None und Septime. Im ersten Falle wird er mit $\frac{9}{4}$; im zweyten mit $\frac{7}{4}$; im dritten mit $\begin{matrix}9\\7\\4\end{matrix}$ bezeichnet. **Der verkürzte dreystimmige Undecimenaccord**, der aus der Undecime und Quinte besteht, und mit der Octave im vier-

vierstimmigen Satze verdoppelt wird, wird entweder mit $\frac{5}{4}$ oder noch kürzer, mit einer blossen 4 angezeiget. Tab. 9.

1. Anmerkung.

In einem galanten Accompagnement pfleget man sehr oft den Undecimenaccord über der Finalnote fünfstimmig zu gebrauchen, d. i. die Undecime, None, Septime und Quinte zusammen anzuschlagen, es sey in welchem voriger Fälle es sey. 1 Anmerkung.

2 Anmerkung.

Wenn sich die übermäßige Quinte zur Undecime gesellet, so ist entweder annoch die Septime dabey, oder die None. Beydes wird allezeit völlig angezeiget, und zwar der erste Fall mit einer 7, einer 5 wobey ein Kreutz, oder Widerrufungszeichen, und einer 4. Im andern Fall setzet man die 9 anstatt der 7. Die übrigen Ziefern bleiben. 2 Anmerkung.

§. 4.

Die Terzdecime wird mit der Ziefer 6 bezeichnet, und zum vierstimmigen Accompagnement entweder mit der Undecime und None, oder mit der Undecime und Septime gebraucht. Der erste Satz wird mit einer 9, einer 6 und 4, der andere mit einer 7, einer 6 und 4 angezeiget.

Anmerkung.

In einem galanten Accompagnement pfleget man den Terzdecimenaccord über der Finalnote öfters fünfstimmig zu gebrauchen, d. i. die Terzdecime, Undecime, None und Septime zusammen anzuschlagen. Anmerkung.

§. 5.

Wir haben itzo gesehen, wie sich einige Sätze schlechtweg mit einer einzigen Ziefer anzeigen lassen; wie zu andern aber nicht allein zwey, sondern so gar ihrer drey erfordert werden. Zu den beyden leztern Arten gehören alle verkürzte und drey- und vierstimmige Sätze, die aus der Verkeh-

Tab. 9. rung des Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccords entstehen. Wir wollen ohne Unterscheid die gewöhnlichsten anführen, welche sind:

1) Die **None mit der Sexte und Terz.** Diesen Satz bezeichnet man mit $\begin{matrix}9\\6\end{matrix}$

2) Die **Septime** mit der **Quarte** und **Terz.** Dieser Satz wird mit $\begin{matrix}7\\4\\3\end{matrix}$ angezeiget.

3) Der **Secunde-Quintenaccord**, wozu die Octave genommen wird, wird angezeigt mit $\begin{matrix}5\\2\end{matrix}$.

4) Die **None** mit der **Sexte** und **Undecime**, z. E.

b	b	a
g	g	f
cis	d	d
E	F	F

wird mit einer 9, einer 6 und 4 angezeiget.

5) Den Accord aus der **Undecime**, **None** und **Quinte** pflegen viele alsden mit $\begin{matrix}5\\4\\2\end{matrix}$ zu bezeichnen, wenn der Baß nicht liegen bleibt zur Resolution, sondern eine Stuffe vorhero unter sich geht. Es ist aber nicht gar zu recht, obwohl sehr gewöhnlich. Es ist richtiger ihn mit $\begin{matrix}9\\4\end{matrix}$ zu bezeichnen. In dem Artikel von der Resolution der Undecime hat man gesehen, wie der Baß vor der Resolution dieses Intervalls eine Stuffe unter sich gehen kann.

6) Die **Septime** mit der **Sexte** und **Undecime** über einer Dominante wird mit $\begin{matrix}7\\6\\4\end{matrix}$ bezeichnet.

7) Die **Septime** mit der **Sexte** und **Terz** über einer Dominante wird mit $\begin{matrix}7\\6\\3\end{matrix}$ bezeichnet.

Anmer-

Anmerkung.

Tab. 9. Anmerkung.

Die Sexte in beyden vorhergehenden Sätzen ist keine eigentliche Sexte, sondern Terzdecime.

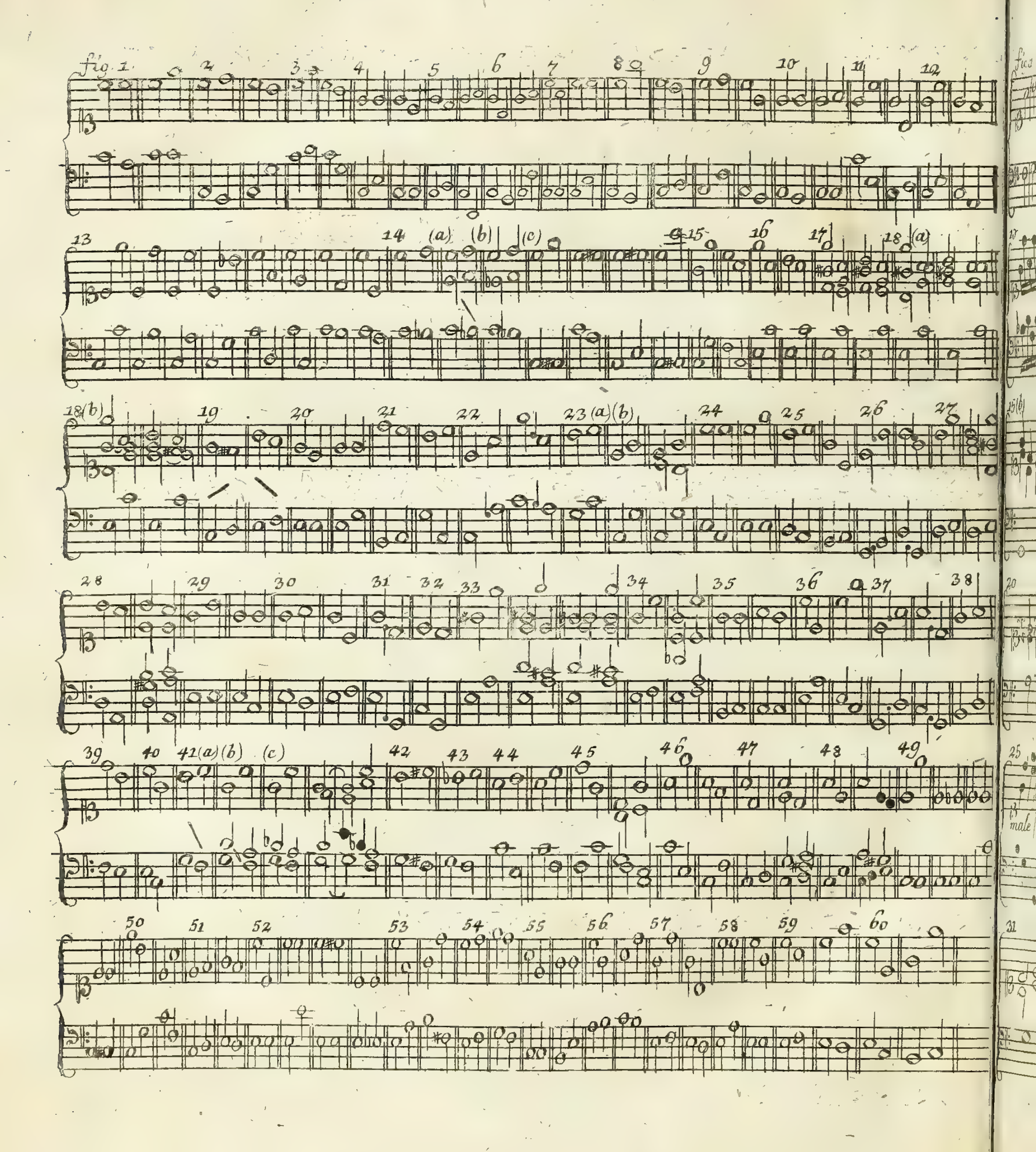
§. 6.

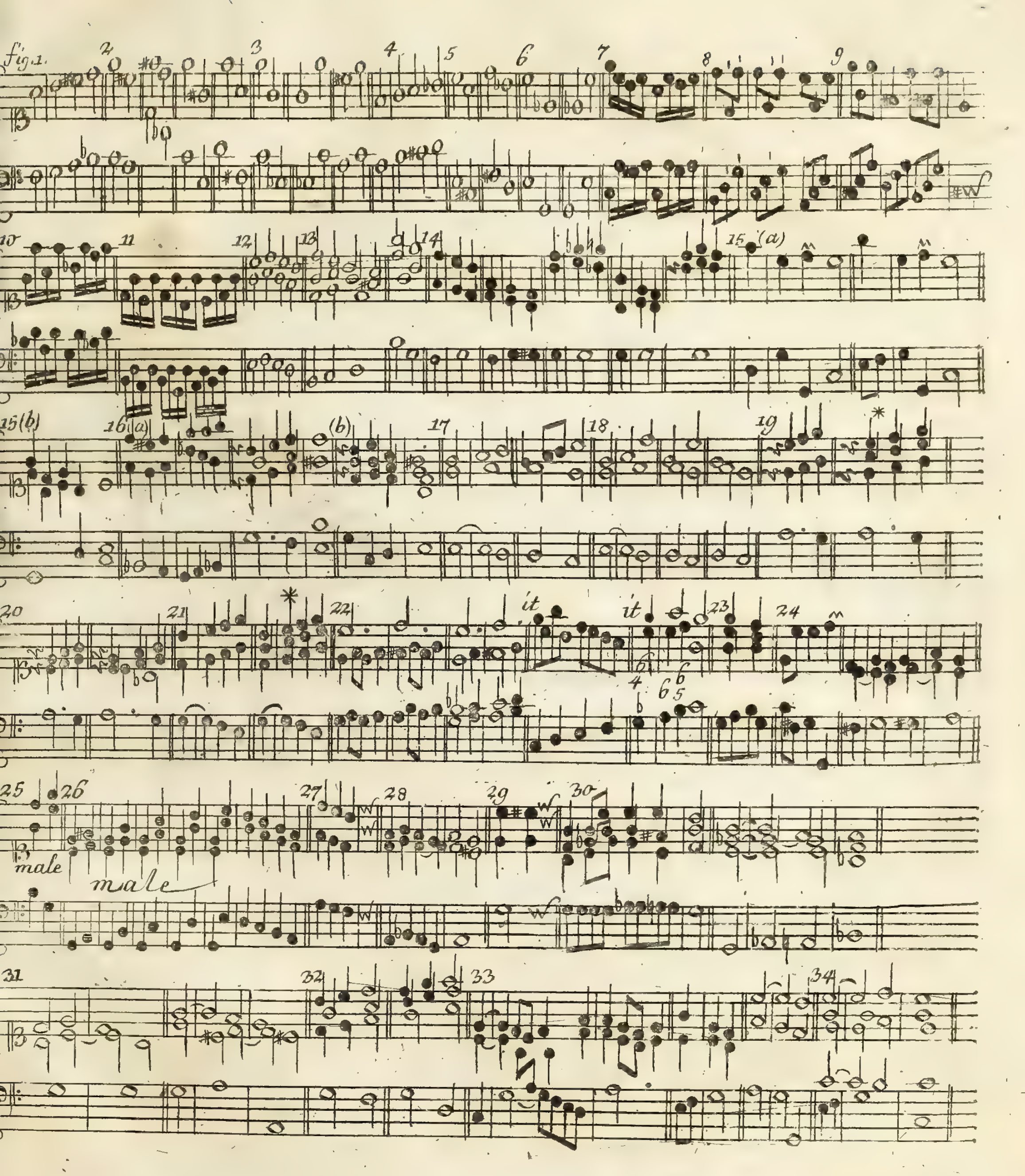
Bey einem Point d'Orgue, wo die aus der Verkehrung der drey Nebengrundaccorde entspringenden Sätze mit den andern gewöhnlichern Accorden abgewechselt werden, schreibet man am besten über die Baßstimme Tasto solo, und lässet den Accompagnateur, nur den Baß allein anschlagen.

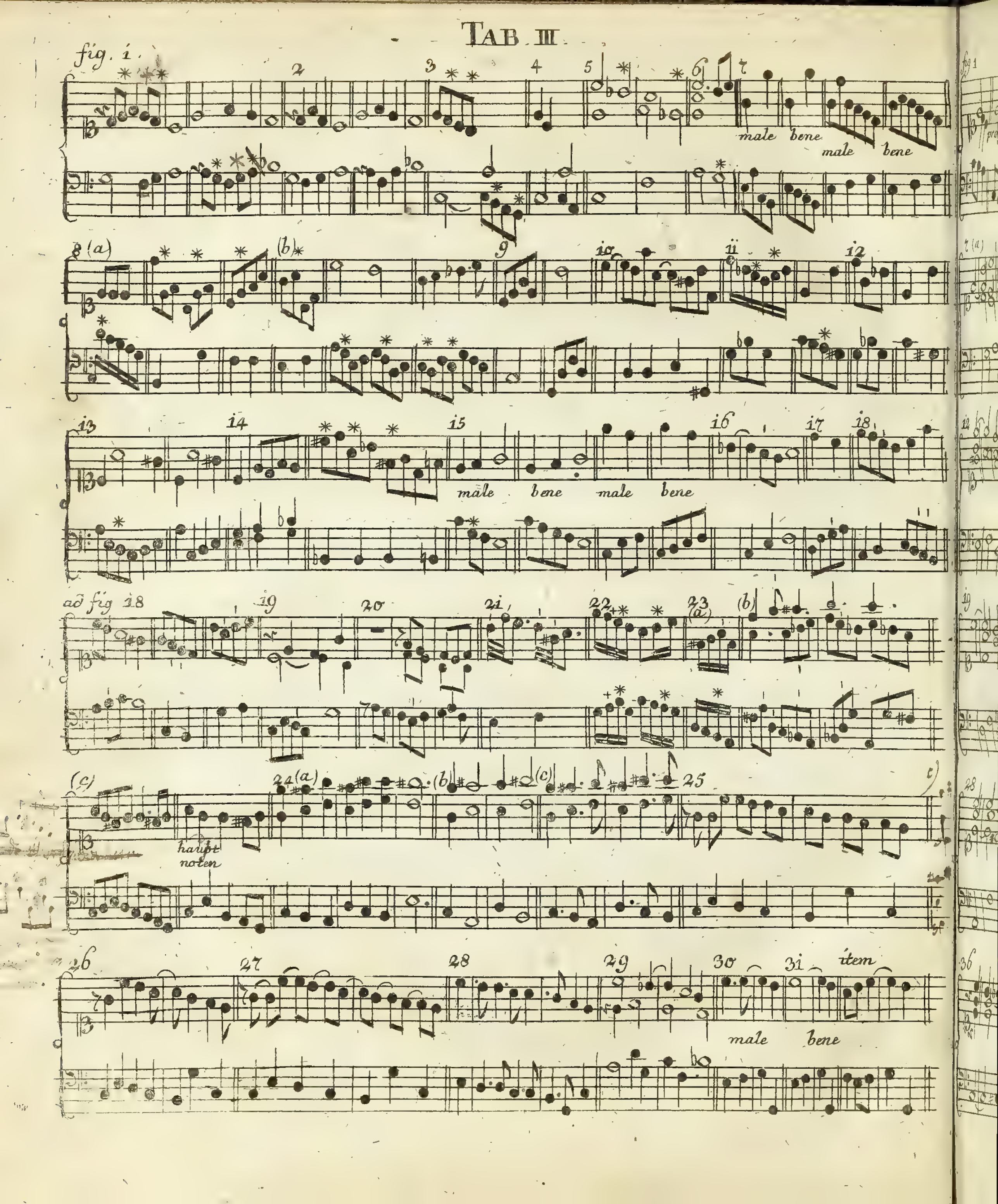
ENDE.

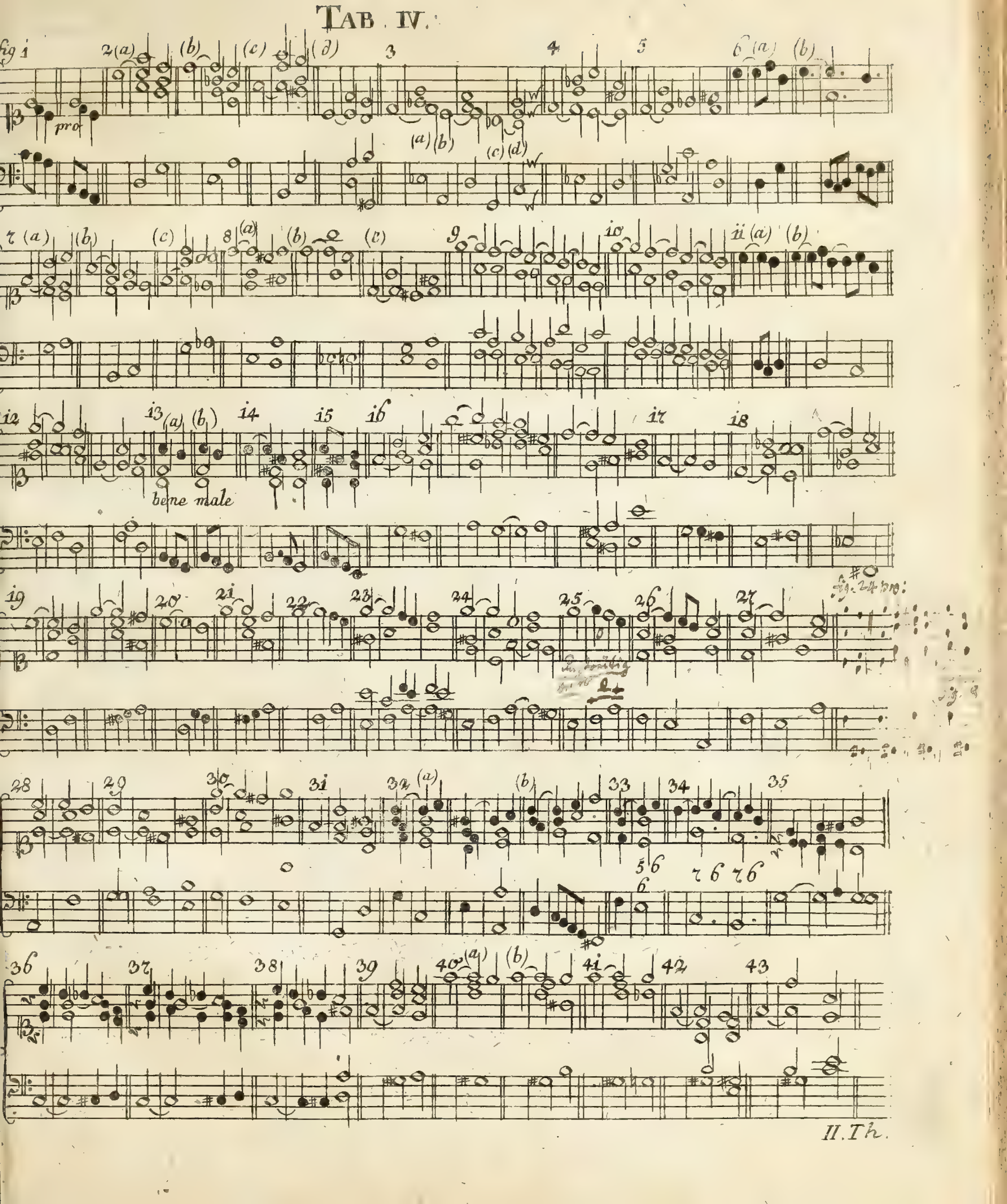


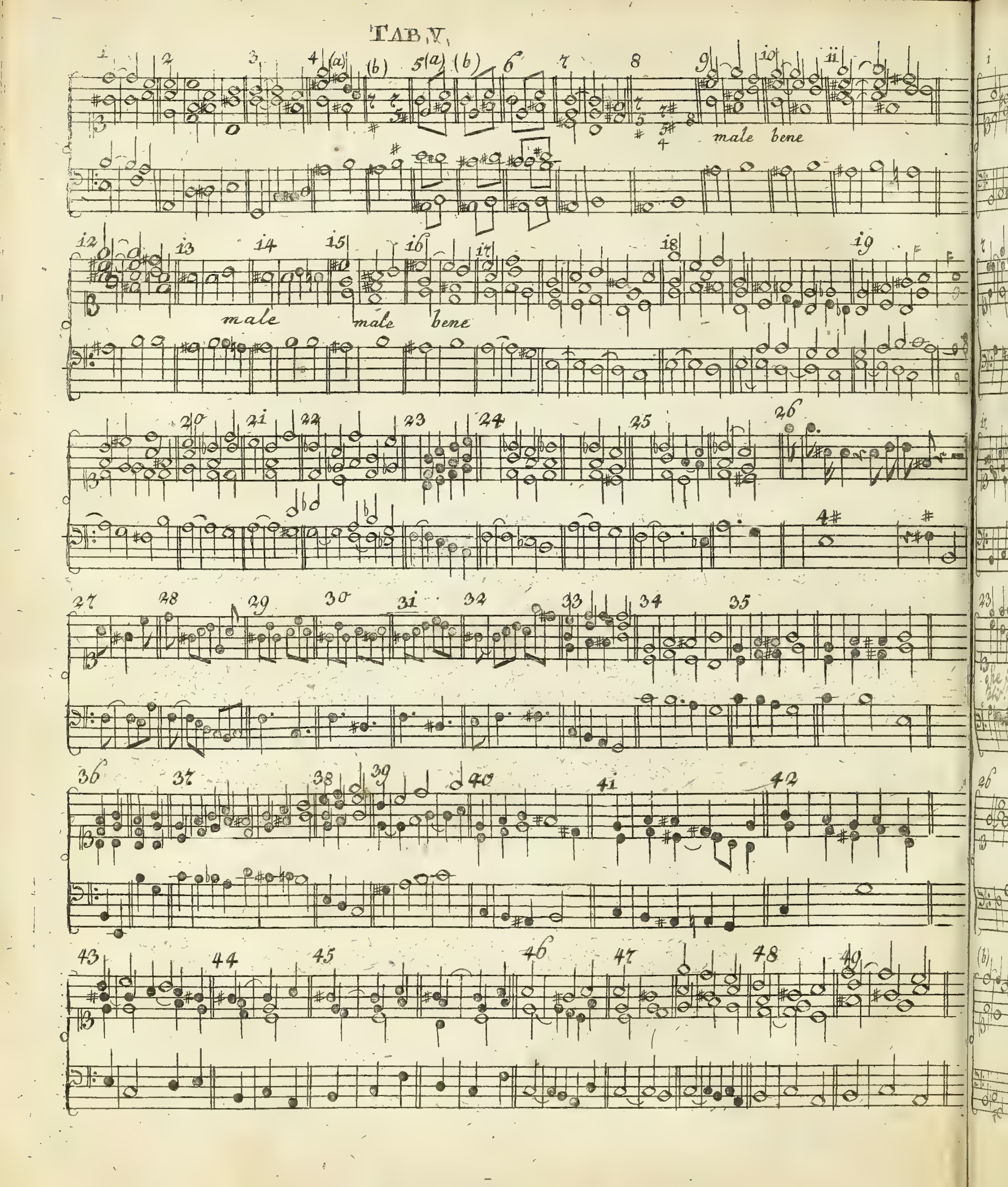
TAB. I.

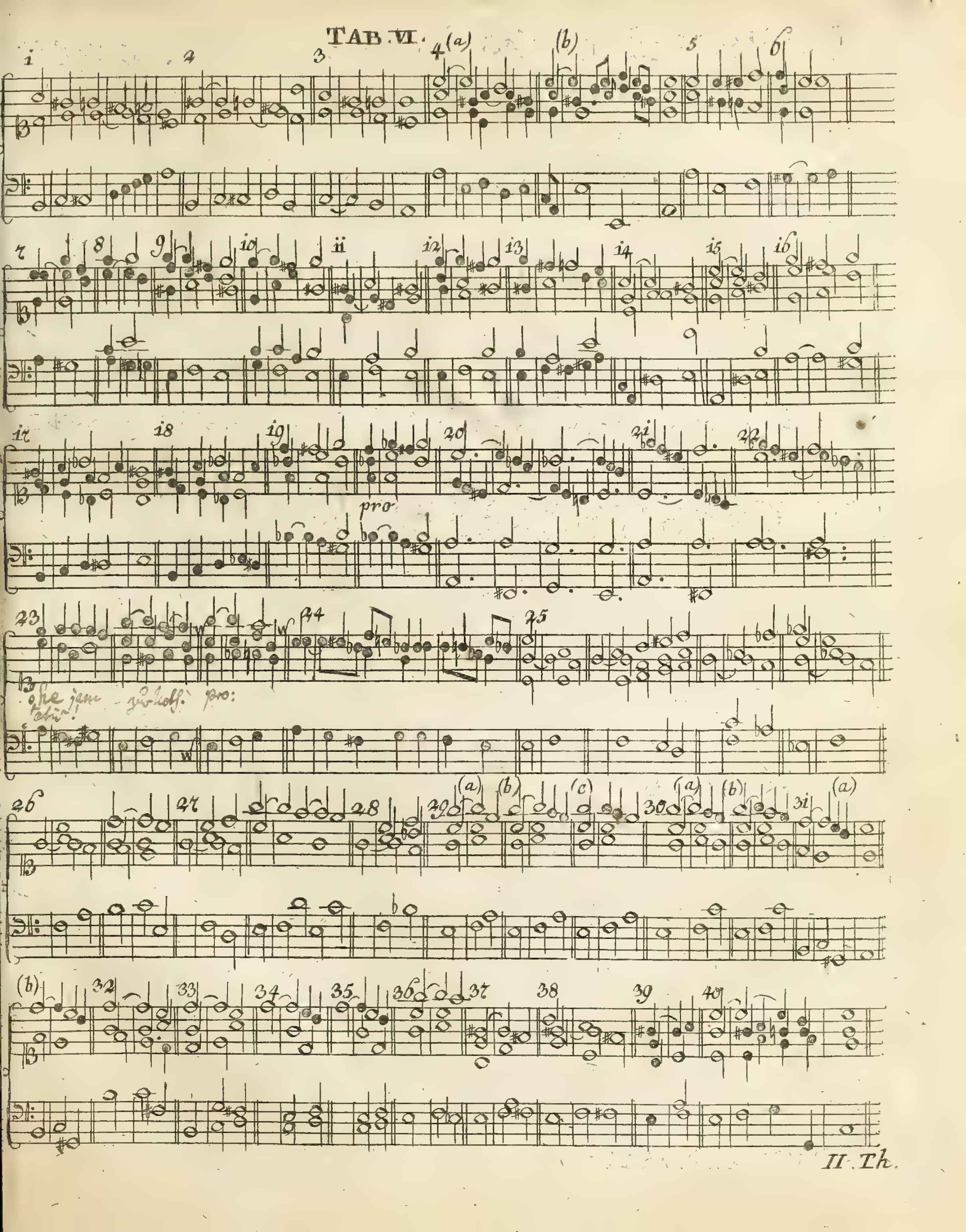

fig. 1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14 (a) (b) (c)
15
16
17
18 (a)
18 (b)
19
20
21
22
23 (a) (b)
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41 (a) (b) (c)
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60

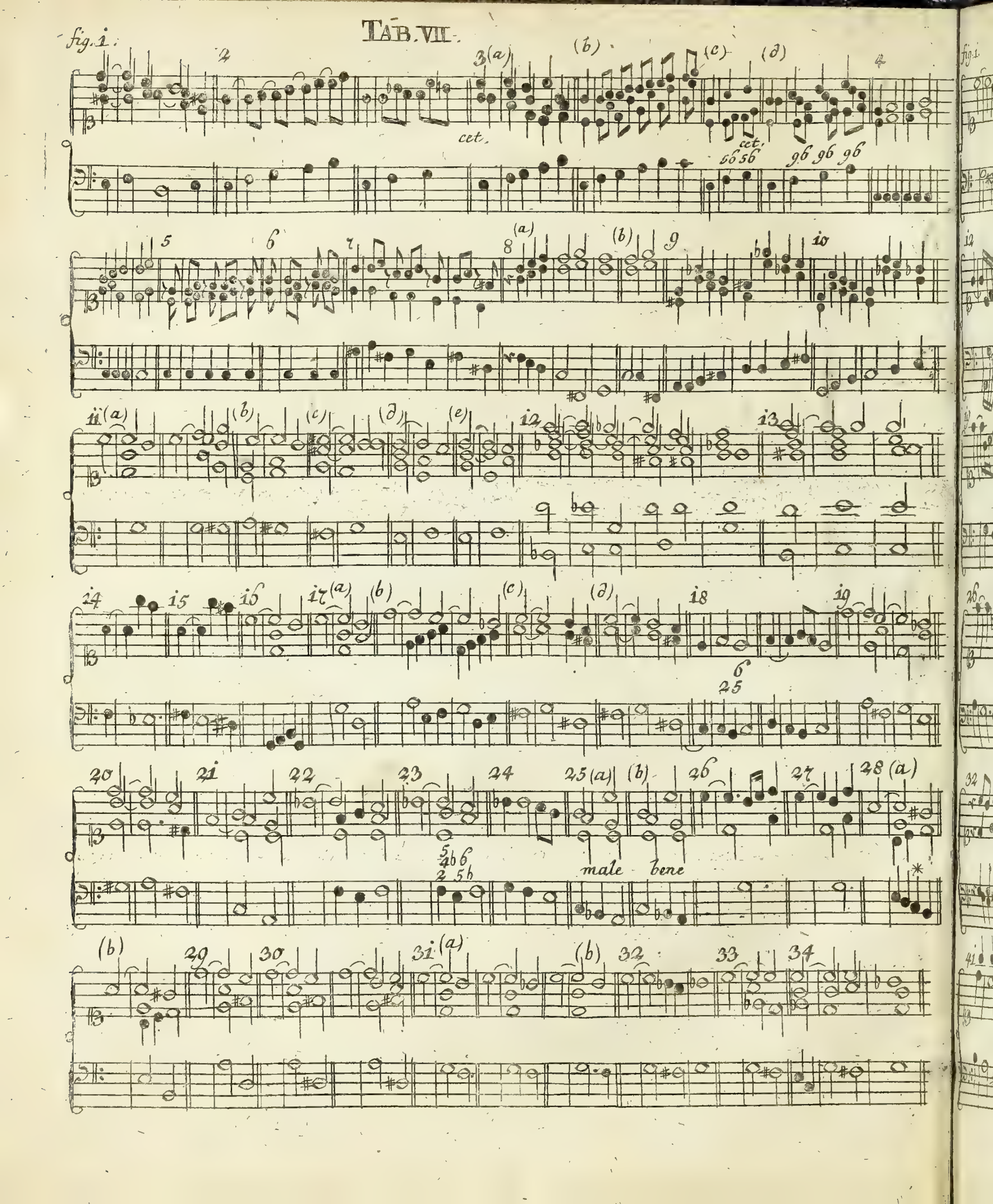

fig. 1.
15 (a)
15 (b)
16 (a)
(b)
it
it
male
male

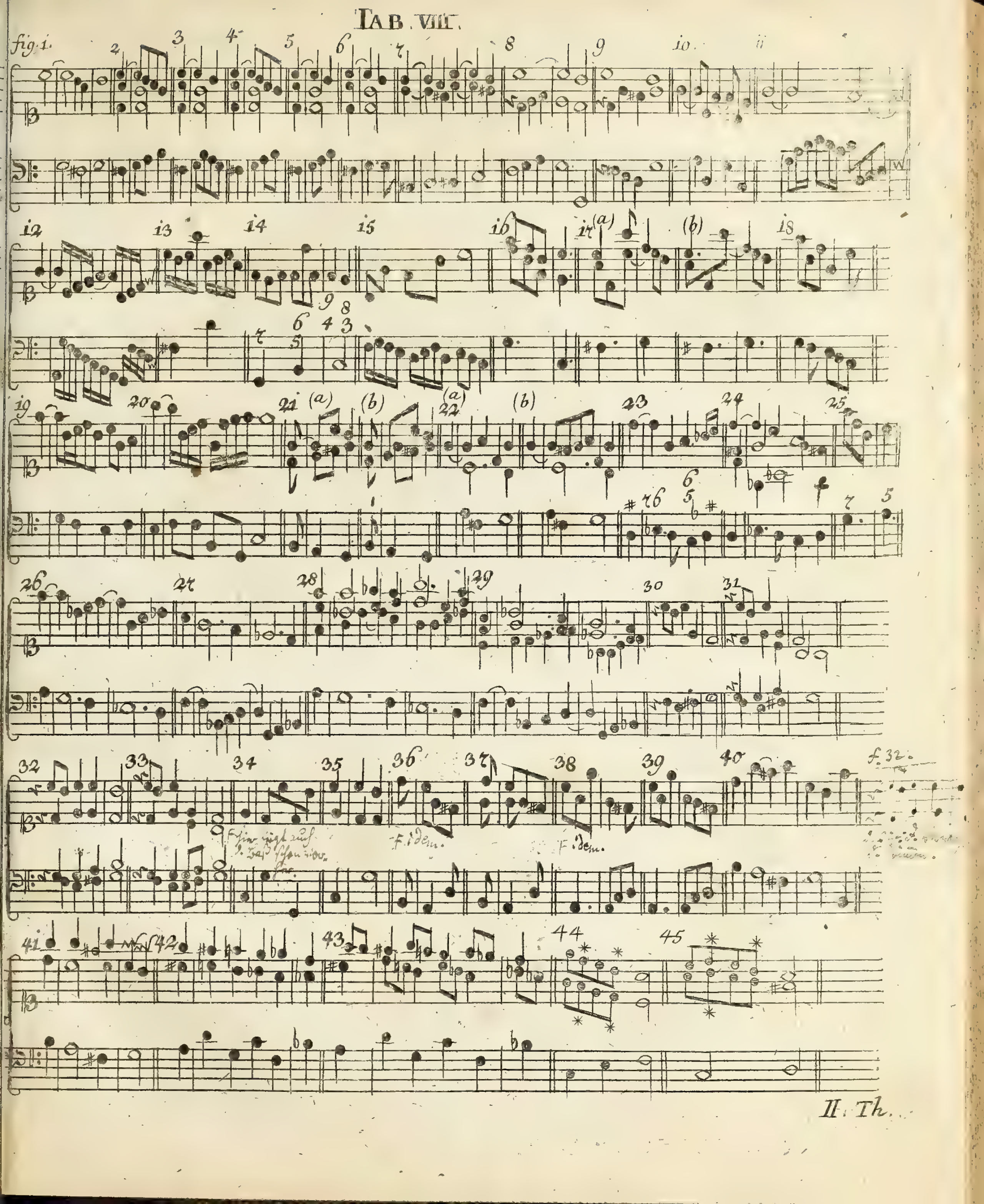

fig. 1.
male bene male bene
male bene male bene
ad fig. 18
haupt noten
item
male bene

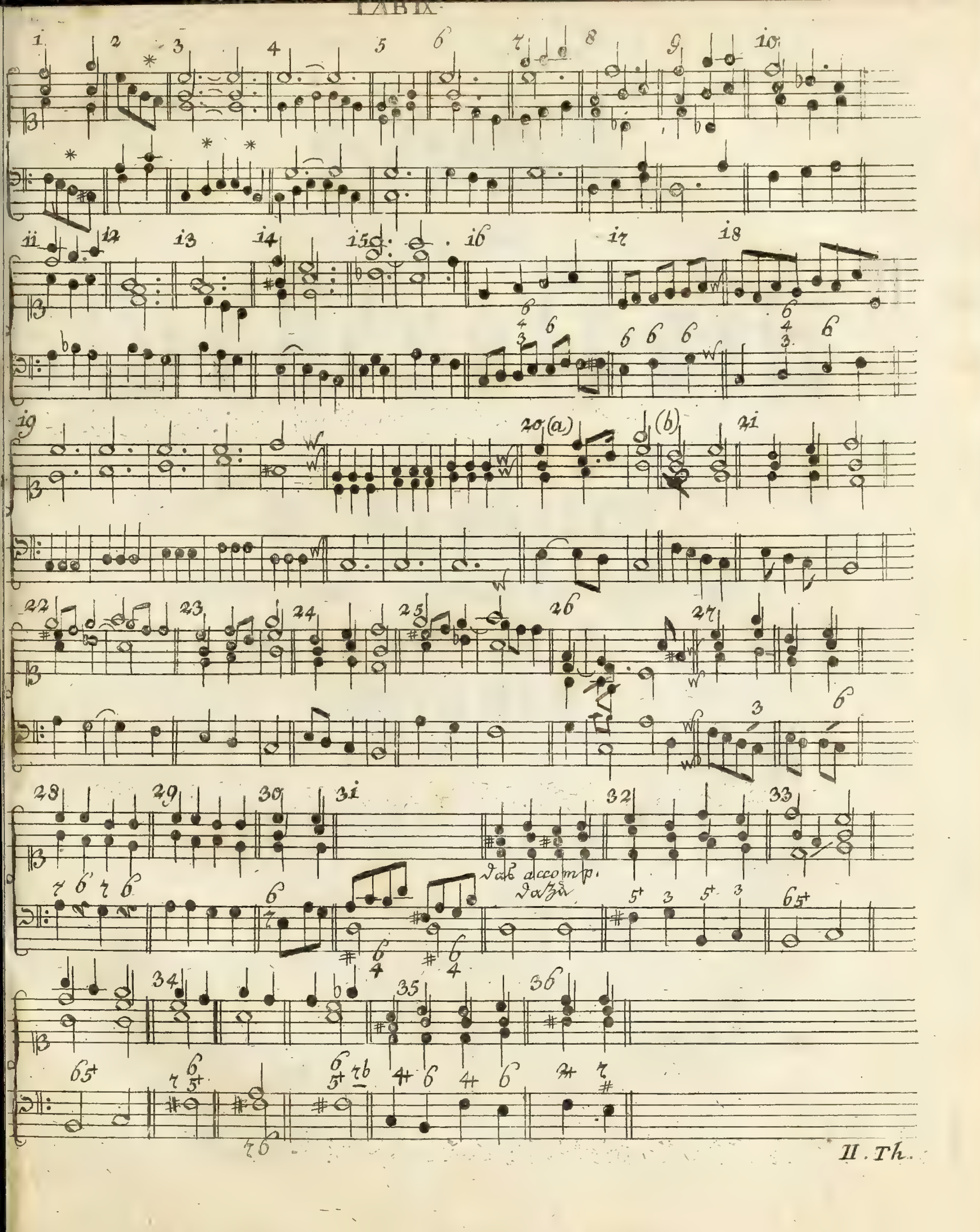

fig 1
pro
2 (a) (b) (c) (d) 3 4 5 6 (a) (b)
(a) (b) (c) (d)
7 (a) (b) (c) 8 (a) (b) (c) 9 10 11 (a) (b)
12 13 (a) (b) 14 15 16 17 18
bene male
19 20 21 22 23 24 25 26 27
28 29 30 31 32 (a) (b) 33 34 35
5 6 7 6 7 6
6
36 37 38 39 40 (a) (b) 41 42 43


TAB. V.
male bene
male
male bene


TAB. VI.
pro
II. Th.


TAB. VII.
fig. 1.
cet.
cet.
male
bene


fig. 1.
F. idem.
F. idem.
f. 32.


dab accomp.
dazu

Handbuch
bey dem
Generalbasse
und der
Composition
mit zwey= drey= vier= fünf= sechs= sieben= acht
und mehrern
Stimmen.
von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Dritter und lezter Theil,

Nebst einem Hauptregister über alle drey Theile,

und XII. Kupfertafeln.

BERLIN,
verlegt von Gottlieb August Lange. 1758.



Vorbericht.

Indem ich dem geneigten Leser hiemit den dritten und lezten Theil meines Handbuchs übergebe: so danke ich demselben für den gütigen Beyfall, womit er die beyden vorhergehenden Theile aufgenommen hat. Es wird mir zu keiner geringen Aufmunterung gereichen, wenn der gegenwärtige Theil auch einigermaßen so glücklich werden sollte.

Wenn gewisse Artikel in demselben vielleicht übergangen sind: so ist solches deswegen geschehen, weil ich nicht genungsamen Platz allhier dazu gehabt. Ich denke aber alles bey einer andern Gelegenheit so bald als möglich nachzuhohlen. Ich empfehle meine Bemühungen der fernern Gewogenheit vernünftiger Tonkundige.



Inhalt



Innhalt
des dritten Theils.





Fünfter Abschnitt.

Von dem vielstimmigen Satze überhaupt.

§. 1.

Man nennet eine Composition **vielstimmig**, die aus mehr als vier obligaten Stimmen besteht. Unter allen möglichen vielstimmigen Compositionen ist der **neunstimmige Satz** der natürlichste und vollkommenste, und wer mit demselben umzugehen weiß, dem wird es ein leichtes seyn, mit zwanzig, dreißig und mehrern Stimmen zu componiren. Wir werden die Lehre von dem vielstimmigen Satze also nicht weiter, als auf den neunstimmigen ausdehnen.

§. 2.

Daß der neunstimmige Satz der natürlichste sey, ist daraus zu sehen, weil mit demselben in dem **consonirenden gleichen Contrapunct** alle obligate Grundfortschreitungen aufhören, und alle übrige Stimmen, die man noch hinzufügen kann, aus den neun Grundfortschreitungen der vorigen vermittelst gewisser Setzfiguren entstehen. Es soll dieses bald bewiesen werden. Man wird aber auch daraus zugleich erkennen, daß der vielstimmige Satz nicht ins Unendliche gehet, wie sich

viele einbilden mögten. Ich halte vielmehr dafür, daß man, wo nicht aufs ganz genaueste, doch sehr nahe die Summe aller möglichen vielstimmigen Compositionen auszurechnen, im Stande sey. Ich habe nicht die Zeit, die Sache aus dem Grunde zu untersuchen. Ich will aber jemanden, der sich diese Mühe geben will, in wenig Worten dazu den Weg bahnen.

§. 3.

Der harmonische Dreyklang besteht bekanntermassen nicht mehr als aus drey verschiednen Klängen, der **Grundnote, Terz und Quinte. Aus der Verdoppelung dieser Intervalle entsteht die Vervielfältigung der Stimmen.** Diese Vervielfältigung würde nun unendlich werden, wenn von den vervielfältigten Stimmen, von welchen eben dasselbe Intervall zu gleicher Zeit entweder im Einklange, oder der ein- zwey- oder dreyfachen Octave hervorgebracht wird, nicht eine jede in der Folge einen andern Weg einschlagen müßte, wenn die Composition obligat und regelmäßig seyn soll. Das heißt: **Die Verschiedenheit oder das Obligate der Stimmen hänget von der Verschiedenheit der Fortschreitung gleicher consonirender Intervalle ab.**

§. 4.

Zu beweisen, daß nicht mehr als neun obligate Grundfortschreitungen in dem consonirenden gleichen Contrapuncte stecken, nehme man die beyden Dreyklänge von c und f, als

	c	c
	g	a
	e	f
Baß	C	F

§. 5.

In dem **C Accord** sind die drey Klänge **c, e, g,** und in dem **F Accord** die drey Klänge f, a, c enthalten.

Von dem c aus dem ersten Accorde kann ich entweder zu dem **f, a,** oder c des zweyten Accords gehen, als;

c — f
c — a
c — c

Das sind drey Forschreitungen.

Von

Von dem e des ersten Satzes kann ich ebenfals zu dem f, a oder c des fo[illegible]den gehen, als:

e — f
e — a
e — c.

Das sind wieder drey Fortschreitungen.

Endlich kann ich von dem g des ersten Satzes zu eben diesen Tönen des zweyten Satzes gehen, als:

g — f
g — a
g — c.

Das sind die drey lezten Fortschreitungen, und zu diesen drey mahl drey oder neun Grundfortschreitungen ist es nicht möglich, eine einzige mehr hinzuzusetzen, wie ein jeder damit die Probe machen kann. Aus diesen neun möglichen Fortschreitungen entsteht der folgende neunstimmige Satz, in welchen allhier jedes Intervall dreymahl verdoppelt ist, und worinnen man zwischen dem zweyten Diskant und dem Basse eine Quinte in der widrigen Bewegung finden wird.

Vorstellung des neunstimmigen Satzes.

1. Diskant.	c	c	
2. Diskant.	g	c	aufsteigende Quarte.
1. Alt.	e	a	
2. Alt.	e	f	
3. Alt.	e	c	
1. Tenor.	c	a	
2. Tenor.	g	a	
3. Tenor.	g	f	
Ein Baß.	c	F	absteigende Quinte.

§. 6.

Thut man ein dissonirendes Intervall, z. E. die Septime b zu dem ersten Accorde hinzu: So entsteht eine zehnte Stimme, aber auch

 nichts

nichts mehr, indem die Dissonanzen nicht verdoppelt werden können, und also nur eine einzige Stimme dieses Intervall haben kann, und diese Stimme kann ein **dritter Diskant** seyn, mit den Noten b und a.

§. 7.

Soll die Anzahl der Stimmen nunmehro vermehret werden: So müssen wir den ungleichen Contrapunct zu Hülfe nehmen. Wir setzen wieder die beyden harmonischen Dreyklänge von C und F, mit ihren neun Fortschreitungen, als:

1. c—f	4. e—f	7. g—f
2. c—a	5. e—a	8. g—a
3. c—c	6. e—c	9. g—c

§. 8.

Die Grundfortschreitung c—f zu verändern, kommt es auf nichts anders an, als die **Zeit des Eintritts der lezten Note** f zu verändern. Dieses kann nicht anders geschehen, als, wenn wir die Note c, weil sie auch in dem zweyten Accorde vorkömmt, auf verschiedene Art durch Bindungen oder Puncte verzögern, ehe wir das f zum Vorschein kommen lassen. Weil es uns auf eine ganz simple Vorstellung ankömmt: so lassen wir alle Zierathen der Melodie weg. Es bleibet die Note c deßwegen auch, insoweit sie zum ersten Accorde gehöret, und nichts zur Veränderung der Progreßion beyträgt, in ihrem völligen Wehrte.

Uebrigens schränken wir die Geltung der Noten zwischen den Raum einer Runde und eines Zwey und Dreißigtheils ein. Wollte man von der Runde bis zum Vier- und Sechzigtheile gehen, so wäre kein gehöriger Verhalt zwischen dieser beyden Gattung von Noten in einer gewissen vestgestellten Bewegung, und endlich würden die darinnen annoch steckenden Veränderungen so gut als offenbahre Octaven seyn. Man mache eine ähnliche Application, wenn man anstatt der Runde eine Brevis erwählen wollte, wo man alsdenn nicht weiter als bis zu Sechzehntheilen gehen kann. Doch zur Sache.

Die Runde f enthält zwey und dreißig Zwey und Dreißigtheile. Wenn, nach dem was eben gesagt ist, die auf die Grundfortschreitung von c f zu erbauenden neuen Fortschreitungen und Stimmen, nicht mehr als ein Zwey und Dreißigtheil, in Ansehung der Zeit ihres

ihres Eintritts, von einander unterschieden seyn können: So siehet man so fort, daß hieraus ein und dreißig neue Stimmen entstehen können. Aber auch nicht mehrere sind möglich, und dieses findet bey allen andern Fällen Statt, wo eine Note des vorhergehenden Accords zu dem folgenden liegen bleiben kann.

1) Das f tritt um ein Zwey und Dreißigtheil später ein. Tab. I. Fig. 1. indem das c durch die Bindung um so viel länger gehalten wird.
2) — — um ein Sechzehntheil. Fig. 2.
3) — — um ein punctirtes Sechzehntheil. Hier lassen wir die Vorstellung in Noten Raums wegen weg, weil man unsre Meinung genugsam verstehen wird.
4) — — um ein Achttheil.
5) — — um ein Achttheil und ein Zwey und Dreißigtheil.
6) — — um ein Achttheil und ein Sechzehntheil.
7) — — um ein Achttheil und punctirtes Sechzehntheil.
8) — — um ein Viertheil.
9) — — um ein Viertheil und ein Zwey und Dreißigtheil.
10) — — um ein Viertheil und ein Sechzehntheil.
11) — — um ein Viertheil und ein punctirtes Sechzehntheil.
12) — — um ein Viertheil und ein Achttheil.
13) — — um ein Viertheil, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.
14) — — um ein Viertheil, ein Achttheil, und ein Sechzehntheil.
15) — — um ein Viertheil, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehntheil.
16) — — um eine Weisse oder Zweyviertheilsnote.
17) — — um eine Weisse und ein Zwey- und Dreißigtheil.
18) — — um eine Weisse und ein Sechzehntheil.
19) — — um eine Weisse und ein punctirtes Sechzehntheil.
20) — — um eine Weisse und ein Achttheil.
21) — — um eine Weisse, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.
22) — — um eine Weisse, ein Achttheil und ein Sechzehntheil.

 23) Das

23) Das f tritt um eine Weisse, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehntheil später ein.
24) — — um eine Weisse und ein Viertheil.
25) — — um eine Weisse, ein Viertheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.
26) — — um eine Weisse, ein Viertheil und ein Sechzehntheil.
27) — — um eine Weisse, ein Viertheil und ein punctirtes Sechzehntheil.
28) — — um eine Weisse, ein Viertheil uud ein Achttheil.
29) — — um eine Weisse, ein Viertheil, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.
30) — — um eine Weisse, ein Viertheil, ein Achttheil und ein Sechzehntheil.
31) — — um eine Weisse, ein Viertheil, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehntheil.

§. 9.

Es scheinet, als ob aus diesen **ein und dreißig neuen Stimmen**, wodurch unser obligater neunstimmiger Grundsatz nunmehro auf **vierzig Stimmen** angewachsen ist, annoch vermittelst der Pausen, wenn nemlich nicht das c des erstern Accords durch eine Bindung aufgehalten wird, wieder neue Stimmen formiret werden können, wie z. E. bey Fig. 3. Tab. I. Allein es scheinet nur so, weil diese neue Stimmen nichts als Octaven gegen die eine oder die andere der vorigen Stimmen machen würden. Man muß also entweder jene oder diese weglassen, oder, wenn man sie beyde zugleich gebrauchen wollte, der einen die Gegenbewegung geben. Wir lassen diese vermeinte neue Stimmen also aus dem Verzeichnisse der eigentlichen obligaten Fortschreitungen weg.

§. 10.

Eine gleiche Bewandtniß hat es, wenn wir die erste Note c, vermittelst der zu dieser Harmonie gehörigen Noten e oder g, figuriren, und die Figuren der Note c von dem in der zweyten Harmonie darauf folgenden f, durch Pausen absondern wollten, z. E. wie bey Fig. 4. und 5. Wir würden dadurch Fortgänge hervorbringen, die der vierten und siebenten Grundfortschreitung des gleichen Contrapuncts ähnlich wären, und also nichts neues machen, ausgenommen Octaven.

§. 11.

§. 11.

Wir lassen es also bey den gefundnen ein und dreißig neuen Stimmen, in Ansehung der ersten Grundfortschreitung c — f bewenden. Da aber eben so viele **Veränderungen** bey der **dritten Grundfortschreitung c — c** augenscheinlich Statt finden: So haben wir nunmehro vierzig und ein und dreißig, das ist so viel als **ein und siebenzig obligate Stimmen** für unsre beyden Accorde, ausgefunden.

§. 12.

So wie die bisherigen Fortschreitungen durch die Aufhaltung verändert worden: so können die sechste e — c, und neunte g — c durch die Anticipation, und zwar **eine jede ebenfals ein und dreißigmahl**, wenn die Anticipation wie oben die Retardation, geschicht, verändert werden. Man sehe Fig. 6. 7. Tab. I. Diese zweymahl ein dreißig, das ist **zwey und sechzig** neue Verschiedenheiten mit den vorigen ein und siebenzig zusammen gerechnet, ist die Summe aller möglichen consonirenden obligaten Stimmen zu unsern beyden Accorden **ein hundert und drey und dreißig**. Denn bey den übrigen Grundfortschreitungen findet weder die Retardation noch Anticipation Statt.

§. 13.

Was für ungeschickte und **unproportionirte Verdoppelungen eines Intervalls** aber entdecket man nicht in diesem obligaten hundert und drey und dreißigstimmigen Satze? Wer aber siehet auch nicht, wie wenig Stimmen nur annoch, mit Bestand der guten Regeln des Satzes, denselben hinzugefüget werden können? Die Anzahl der möglichen Verschiedenheiten in einem obligaten Satze anders auszufinden, brauchet man mir keine andere Art von Grundfortschreitungen anzuführen. Es kann keine Grundfortschreitung reicher an Veränderungen seyn, als die von c — c, und c — f. Wer es nicht glauben will, kann eine Probe damit machen.

§. 14.

Aus allem diesen wird nunmehro zur Gnüge erhellen:

1) Daß unter allen vielstimmigen Compositionen, der neunstimmige Satz der vollkommenste seyn müsse. Denn gesetzt, daß die Hinzufügung einer Dissonanz uns eine Fortschreitung mehr,

und also mehrere Stimmen giebt: so hat man es doch nicht allezeit mit dissonirenden Sätzen zu thun, indem die Consonanzen den Hauptgegenstand aller Composition ausmachen.

2) Daß diejenigen Componisten voriger Zeit, die mit zwey und drey hundert, ja tausend Stimmen zu componiren vermeinet haben, der Welt einen blauen Dunst vorgemachet haben. Wenigstens kann eine auf eine so ungeheure Anzahl von Stimmen ausgedehnte Zusammenstimmung nichts anders als eine regellose Zusammenstimmung seyn, und müssen schlechterdings offenbare Quinten und Octaven in gerader Bewegung darinnen vorkommen; und was ist denn das für eine Composition? So vielstimmig nur eine Musik immer gesetzet werden mag, so können nirgend anders als **zwischen zwo Baßstimmen Octaven in der Gegenbewegung vorkommen; und die Quinten in der Gegenbewegung sind nur zwischen einer äussern und Mittelstimme,** uud zwischen den Mittelstimmen unter sich erlaubt.

§. 15.

Ehe wir zu den Uebungen des vielstimmigen Satzes kommen, haben wir noch zuvor die Lehre vom zwey- drey- und vierstimmigen Satze vorzutragen. Alle diese verschiedene Arten der obligaten Composition haben gewisse Regeln unter sich gemein. Wir schicken diese also in dem folgenden Abschnitte voran.



Sechster Abschnitt.

Regeln und Anmerkungen, die man inne haben muß, ehe man zu den Uebungen des zwey- drey- vier und mehrstimmigen Satzes schreitet.

§. 1.

Man muß bey jeder Composition erwägen:

1) Ob die Composition Vocal- oder Instrumental seyn soll.

2) Ob solche gebunden oder ungebunden seyn soll.

3) Ob der Satz zwey- drey- oder mehrstimmig seyn soll.

§. 2.

In der Vocalmusik ist man durchgehends an einen gewissen Umfang der Stimme gebunden, der in der gebundnen, ernsthaften, strengen oder contrapunctischen Schreibart in Fugen und in Chören, nicht grösser als eine Decime höchstens seyn darf, wenn der Chorsänger nicht in der Höhe schreyen, und in der Tiefe verstummen soll. In Arien, und andern freyen, galanten oder ungebundnen Compositionen kann man den Umfang zur Noth bis auf eine Duodecime ausdehnen. **Man muß aber, weder in der Höhe noch in der Tiefe, eine Singstimme allzulange verweilen lassen, sondern die äussersten Töne nur gleichsam durchgehend berühren.** Von dem, was berühmte Componisten öfters thun, wenn sie einer Arie einen Bezirk von zwo Octaven geben, und sich hierinnen nach der ausserordentlichen Fähigkeit eines gewissen Sängers richten, ist hier die Rede nicht. Wir haben es mit angehenden Setzern zu thun. In der Instrumentalmusik siehet man auf den bestimmten Umfang der Instrumente.

§. 3.

So wenig es sich schickt, einen gewissen Ton in der Melodie etliche Tacte lang, ohne besondere Ursache, zu wiederhohlen: so wenig schickt es sich, ohne gleichfals besondere Ursachen dazu zu haben, eben

diejenige Harmonie etliche Täcte lang beyzubehalten. Sowohl die Melodie als Harmonie verlanget eine vernünftige Abwechselung von Tönen.

§. 4.

Je vollstimmiger eine Composition ist, desto weniger ist es möglich, ohne die Regeln der Harmonie zu beleidigen, grosse Sprünge in der Melodie zu machen, besonders in der Vocalmusik. Man kann eine Singstimme nur nach einer Pause einen weiten Sprung thun lassen. Die kleinere Intervalle sind allezeit den grössern vorzuziehen. Ueberhaupt muß man nirgends zwo Stimmen zugleich sehr weite Sprünge thun lassen. Die eine muß sich stuffenweise fortbewegen, oder wenigstens ein kleines Intervall machen, wenn die andere springet.

§. 5.

Alle schwere Intonationen und Intervalle bleiben in der Vocalmusik aus der **Melodie** verbannt. Wenigstens sind sie nicht in fugirten und contrapunctischen Sachen erlaubt. Man kann sich nur einiger derselben in galanten Compositionen, in Arien und in der recitativischen Schreibart, wenn es gewisse Ursachen erfordern, doch nicht in Baßstimmen, mit Vorsicht bedienen. Diese schwere Intonationen sind sowohl auf- als absteigend:

1) **Die übermäßige Secunde.**
2) **Die übermäßige Quarte.**
3) **Die übermäßige Quinte.**
4) **Die übermäßige Sexte.**
5) **Die grosse Septime.**
6) Alle Intervalle, die grösser als die **Octave** sind.

Die übermäßige Terz, und umgekehrt die **verminderte Sexte** werden ihrer Ungeschicklichkeit wegen gänzlich von der Singekunst ausgeschlossen.

In den **Baß-** und **Mittelstimmen** muß man sich schlechterdings sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik, in der Melodie, enthalten:

1) **Der übermäßigen Secunde,**
2) **Der übermäßigen Quarte.**
3) **Der übermäßigen Quinte,** und
4) **Der übermäßigen Sexte,**

und dafür brauchen

1) Die verminderte Septime,
2) Die falsche Quinte,
3) Die verminderte Quarte, und
4) Die verminderte Terz.

Aber auch alle diese erlaubte Intervalle sind mit Vorsicht in der Vocalmusik zu gebrauchen. Selbst in Ansehung der grossen Sexte und kleinen Septime, weil es weite Intervalle sind, hat man eine schickliche Behutsamkeit anzuwenden.

Wegen der vollkommnen Quarte ist zu erinnern, daß man deren nicht mehr als zwo hinter einander, in der Melodie, wenigstens nicht in der Vocalmusik, und zwar nur in gewissen Fällen, aufsteigend machen kann. Mehrere Quarten hintereinander sind unerträglich, und absteigend schicken sie sich gar nicht.

§. 6.

So wie die Melodie eines Stücks an sich dem Affecte desselben gemäß seyn muß: so muß es auch durchgehends die Harmonie seyn.

§. 7.

Zwo und mehrere Stimmen von einer Art, z. E. zwo Altstimmen, zwo Diskantstimmen rc. und alle Mittelstimmen, z. E. ein Alt und Tenor, können sich einander über- oder untersteigen, wenn es die Noth erfordert, oder sonst ein gewisser Endzweck dadurch erreicht wird.

§. 8.

Die Oberstimme kann selten und nicht ohne dringende Noth, von einer Mittelstimme überstiegen; der Baß aber niemahls von einer Mittelstimme unterstiegen werden.

Anmerkung.

Man hat in der Instrumentalmusik die Regel: **Daß die Bratsche niemahls die zwote Violine übersteigen muß.** Diese Regel bedarf einer Erklärung. In allen obligaten Sätzen kann die Bratsche die zwote Violine, so gut wie im Singen der Tenor den Alt, übersteigen, wenn es die Noth erfordert, und man nicht einen guten Fortgang der Melodie in der zwoten Violine oder Bratsche verderben

 will.

will. Hingegen **alsdenn kann die Bratsche nicht die zwote Violin übersteigen**, wenn dieselbe **mit dem Violoncello in Octaven fortgeht**; und dieses deßwegen, weil das Ohr diese Octaven alsdenn nicht als eine Verstärkung und Erhebung des Basses, sondern, als sehr fehlerhafte und böse Octaven vernimmt. Es hat eben damit die Bewandtniß, als wenn jemand das Violoncello über die Bratsche wegsteigen läßt, und seinen Satz damit entschuldiget, daß noch ein Contraviolon zur Ausführung gehöret, und daß derselbe das Fundament führet. Fürs erste aber würde das Fundament allhier in keinem gehörigen Verhalt der Distanz mit den übrigen Stimmen stehen. Zweytens würde der gehörige Verhalt der Stärke des Fundaments vermisset werden, und drittens wird das Ohr eben dasjenige empfinden, was es alsdenn empfindet, wenn die Bratsche mit dem Basse Octavenweise geht, und über die zwote Violine wegsteigt, nemlich unleidliche Octaven.

§. 9.

Jede Composition muß, nach erwählter Ton- und Tactart, **im Basse mit der Finalnote, und in der Oberstimme** entweder mit der **Octave**, oder **Quinte**, selten mit der Terz, niemahls aber mit einem andern Intervalle anfangen. Wir sprechen mit Anfängern.

§. 10.

Bey der Verfertigung eines Basses müssen die Intervalle, so viel als möglich, abgewechselt, und die männlichen Zusammenstimmungen den jungen Harmonien vorgezogen werden. Man muß sich hüten, zu viele Terzen oder Sexten hintereinander zu machen. Die Terzen und Sexten müssen auf eine leicht fliessende Art unter sich, und wieder mit diesen die Quinte und übrigen Intervalle gescheut abgewechselt werden.

§. 11.

In der Tiefe müssen nicht allein die Dissonanzen, sondern auch die Terzen vermieden werden, besonders die grossen.

§. 12.

Die Regeln von der richtigen Fortschreitung der Con- und Dissonanzen, und daß die leztern in Arsi präparirt und resolvirt, in Thesi hingegen angeschlagen werden müssen, sind insbesondere in Acht zu nehmen.

§. 13.

§. 13.

Je wenigstimmiger eine Composition ist, desto näher müssen die Stimmen gegeneinander gehen, um durch keine gar zu grosse leere Weite unangenehm zu werden.

§. 14.

Man suche zwischen den Stimmen so viele vernünftige Nachahmungen, als möglich ist, und ohne Zwang geschehen kann, in Stücken, wo sie sich hinschicken, anzubringen. Von den verschiednen Arten und Gattungen der Nachahmung findet man weitläuftige Nachricht und Exempel in dem I. Theil meiner **Abhandlung von der Fuge.**

§. 15.

Man mache vernünftige und ordentliche Ausweichungen.

§. 16.

In keiner Stimme muß man auf der nach einem Punct folgenden Noten den Gesang abbrechen, z. E. Tab. I. Fig. 8.

§. 17.

Lässet man eine Stimme pausiren, so muß die Note, nach welcher die Pause anhebet, mit keiner andern in einem dissonirenden Verhalte stehen.

§. 18.

Man muß niemahls alle Stimmen zusammen syncopiren lassen. Eine Stimme muß wenigstens allezeit eine Bewegung machen.

§. 19.

Sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik hat man nebst einem gewissen **Rhytmo** und **Metro**, die Regeln der musikalischen Cäsur aufs strengste zu beobachten. In Fugen und Kirchenchören scheinet diese Regel zwar nicht aufs strengste allezeit beobachtet zu seyn. Allein diese vermeinte Freiheit oder Ausnahme bedarf nur einer Erklärung.

§. 20.

Das Wort Cäsur bedeutet in weitläuftigem Verstande einen jeden Ruhepunct im Gesange; in engem Verstande aber die Art, wie dieser Ruhepunct in Ansehung der Tactordnung vollzogen wird. Die Cäsur in diesem lezten Verstande ist entweder **männlich** oder **weiblich.**

§. 21.

Männlich oder auch jambisch heißt die Cäsur, wenn sie auf einen guten Tacttheil fällt. Tab. I. Fig. 9.

Weiblich oder auch trochäisch heißt sie, wenn sie auf einen schlimmen Tacttheil fällt. Fig 10.

Von den guten und schlimmen Tacttheilen findet man Unterricht in meiner Anleitung zum Clavierspielen.

§. 22.

Bey jeder vollkommnen Cadenz, wodurch ein Haupttheil einer Composition von dem andern unterschieden, und endlich geendigt wird, muß eine männliche Cäsur Statt finden, und wenn in der Vocalmusik auch ein weiblicher Klangfuß oder Reim vorkommen sollte.

§. 23.

Die weibliche Cäsur bey vollkommnen Cadenzen ist nur erlaubt:

1) In gewissen choraischen- oder Tanzcompositionen, z. E. in Polonnoisen.

2) In poßierlichen Liedern und Stücken.

3) In mehrstimmigen Singstücken in der Mitte, wo eine Stimme pausiren soll, und der Uebelstand der Cäsur durch die andern Singestimmen bedeckt wird.

In andern Compositionen findet sie nur Statt in der Mitte eines Stücks bey halben oder unvollkommnen Cadenzen Fig. 11. Tab. I.

§. 24.

In dem Tripeltact, z. E. im Dreyviertheil, wo die Cäsur auf das erste Viertheil fallen muß, läßet man in der Mitte eines Stücks, solche öfters bey kurtzen Sätzen, die man wiederhohlt, auf das zweyte Viertheil fallen. Fig. 12. Tab. I. Im geraden Tact läßet man bey ähnlichen Fällen auch wohl die Cäsur auf ein unrechtes Viertheil fallen. Fig. 13. Solche Fälle müssen durch eine in der folgenden Section geschehende richtige Cäsur wieder gut gemacht werden.

§. 25.

In der Mitte eines Stücks kann der Zeitraum einer männlichen Cäsur, mit Noten ausgefüllet werden, z. E. Tab. I. Fig. 14.

Aber

Aber bey förmlichen Schlußsätzen, die ein Stück in gewisse Clauseln unterscheiden, und am Ende eines Stücks, geht solches nicht an, z. E. Tab. I. Fig. 15.

Hier fällt die Cäsur ordentlich, wie aus dem Basse erhellet. Aber in der Oberstimme hat der Componist einen halben Fuß drüber weghängen lassen. In einigen Tanzsachen und poßirlichen Stücken lässet man dergleichen Fehler, als mit Fleisse angebrachte schnörkelhafte Schönheiten, hingehen. In andern Schreibarten aber ist es ein solcher Fehler, als wenn jemand in der Harmonie zwo Quinten und Octaven macht. Bey dergleichen verpfuscherten Absätzen kann man nicht umhin, sich das Meisterstück eines gewissen Schwedischen Capellmeisters aus der **Matthesonischen grossen Generalbaßschule: König Friedrich lebe** rc. einfallen zu lassen. Geübte Componisten wissen den vorhergehenden Sylben solcher mit weiblichen Reimen sich endigenden Verse einen solchen Fortgang in der Melodie zu geben, daß die Cäsur und das Ohr nichts darunter leiden.

Die recitativische Schreibart, wo gewisse ähnliche Fälle, bey nachschlagendem Basse vorkommen, gehöret nicht unter diese Regeln.

§. 26.

Die männliche Cäsur kann sowohl in der Mitte als am Ende, durch einen Vorschlag im Gesange verzögert werden. Fig. 16. Tab. I. Oefters pfleget ein solcher Vorschlag mit ordentlichen Noten ausgeschrieben zu werden, doch nur in der Mitte eines Stücks; Fig. 17.

§. 27.

Man vermenget insgemein die beyden Kunstwörter **Rhytmus** und **Metrum**. Nach der sichersten Meinung aber hat der **Rhytmus** es mit der Ordnung der Tacte, das **Metrum** aber mit der Ordnung der Klangfüsse zu thun.

§. 28.

Wir beschreiben also den **Rhytmus** durch den ähnlichen Verhalt, den die, durch die verschiednen Cäsuren entstandne Sectionen oder Absätze eines Stücks, **in Ansehung der Anzahl der Tacte** unter sich haben. Ein solcher **Rhytmus** wird sonsten auch die Zahlmaasse, *numerus sectionalis*, ingleichen der **geometrische Verhalt** einer **Composition**, genennet.

§. 29.

§. 29.

Das **Metrum** beschreiben wir durch den ähnlichen Verhalt, den die verschiednen Sectionen eines Stücks, in **Ansehung der Klangfüsse**, d. i. in Ansehung der Anzahl, der Figur und der Bewegung der Noten, unter sich haben. Ein solches Metrum heisset sonst die **Klangmaasse**, oder der **arithmetische Verhalt einer Composition**.

§. 30.

Der Rhytmus besteht entweder aus einer geraden oder ungeraden Zahl von Tacten, d. i. man kann ihn von zwey, vier, acht rc. oder drey, fünf, sieben rc. Tacten machen. Der **gerade Rhytmus** aber wird allezeit dem ungeraden vorgezogen, und ist der *rhytmus quaternarius* der vorzüglichste darunter. Die Rhytmi von zwey Tacten werden **Zweyer**, die von vieren **Vierer**, u. s. w. genennet.

§. 31.

Unter den **ungeraden Rhytmis** ist der von dreyen oder ein **Dreyer** der beste. Wenn man nicht durchaus ganze Stücke in dem gedritten Rhytmo setzet, sondern nur hin und wieder denselben anbringet: so muß derselbe durch die Wiederhohlung oder Nachahmung, in einen geraden Rhytmum, nemlich in einen **Sechser**, verwandelt, und hernach alles durch einen nachfolgenden **Vierer** wieder verbessert werden.

§. 32.

Wenn man die Anzahl der Tacte einer gewissen Section oder Clausel in einem Stücke durchzählet: So findet es sich öfters, daß, in Ansehung der verlangten rhytmischen Ordnung, ein Tact zu wenig oder zu viel darinnen zu seyn scheinet; und dennoch hat es im Grunde seine Richtigkeit damit, und findet sich zwischen den Sectionen alle nur mögliche rhytmische Aehnlichkeit. Dieser vermeinte Defect oder Exceß aber kömmt daher, weil in dem Stücke auf der Cäsur einer gewissen Section ein neuer Rhytmus wieder angehoben worden, wodurch es alsdenn geschicht, daß derjenige Tact, wobey dieser Umstand Statt findet, zweymahl gezählet werden muß, nemlich einmahl als der lezte Tact der vorhergehenden Section, und einmahl als der erste der folgenden. Es wird dieses Verfahren eine **Tacterstickung** (*suppressio mensurae*) genennet, und ist solches in Concerten, Trios, besonders aber in ordentlichen Fugen und Kirchenchören sehr gebräuchlich und nothwendig.

§. 33.

§. 33.

Vor einer Fermate, Cadenz, und gewissen andern Ruhestellen einer Singcomposition, ist es erlaubt, die Zahlmaasse zu unterbrechen, und einen Tact über den Rhytmum hinzuzufügen, besonders in langsamen Sachen, wenn es der Affect und der Inhalt des Stücks erlaubt, und sonsten das Gehör nicht darunter leidet.

Man kann von dem **Rhytmo** und dem **Metro** die Schriften des berühmten Hrn. **Riepel**, in dem 1. und 2. Capitel, mit Nutzen lesen.

Siebenter Abschnitt.

Von dem zweystimmigen Satze.

§. 1.

Zu dem zweystimmigen Satze gehöret

1) Das eigentliche **Duo** oder **Duetto**, welches aus zwo, mit gleicher Verbindlichkeit, gearbeiteten Stimmen besteht, und keinen Baß oder andre Nebenstimmen hat. Dergleichen hat man sehr schöne von dem Hrn. Capellmeister **Telemann** für die Flöte, von dem Hrn. **Le Clair** für die Geige, und von dem seel. Hrn. Capellmeister **Bach** fürs Clavier.

2) Das **Flöten**- oder **Violin**solo mit Begleitung eines Basses.

3) Das Singduett in **seinen beyden Singstimmen unter** sich, welches mit Nebenstimmen zur Ausfüllung gesetzet wird, z. E. die gewöhnlichen Singduetten in Opern, darunter die **Graunischen** Meisterstücke sind.

§. 2.

Das eigentliche **Duo** oder **Duetto** überhaupt belangend, so sind kürzlich die Regeln desselben folgende:

1) Daß die tiefere Stimme nicht Baßmäßig gehen, sondern mit der höhern in beständigem Wettstreite gehen muß.

2) Daß, in Ansehung der vorlezten Note einer Cadenz nicht Baßmäßig cadenziret werden muß; ausgenommen in Duetten für

eine Diskant- und Baßstimme, z. E. in Orgel- oder Clavierduetten, zwischen einem Diskant und Basse.

Die eigentlichen vollkommnen Cadenzen eines Duetto nemlich müssen geschehen, **entweder mit der grossen Sexte,** als

Oberst.	c	c h	c	ingleichen	c	c h	c
Unterst.	e	d d	c		es	d d	c

oder mit der kleinen Terz, als:

Oberst.	e	d d	c	ingleichen	es	d d	c
Unterst.	c	c h	c		c	c h	c

Die Ursache ist theils, weil die Terzen und Sexten harmonischer sind, als die etwas leere Quinte, theils, weil ein Duetto eine gleiche Arbeit überall erfordert. Diese aber würde nicht vorhanden seyn, wenn die Cadenzen folgendergestalt formirt würden:

Oberst.	c	c h	c	oder	c	c d	c
Unterst.	f	g g	c		c	g g	c

oder

Oberst.	e d	c	oder	e	d d	c
Unterst.	g g	c		e	f g	c

Im Satze siehet sich zwar die Arbeit ähnlich. Aber die Rede ist zugleich von der Gleichheit der Arbeit in der Sing- und Spielkunst. Die Oberstimme gehet nemlich mit einem Triller, entweder auf dem **h** oder dem d, zur Ruhe. Diesen muß die Unterstimme nachmachen, und wer siehet nicht, wie wenig dieses auf der Quinta Toni möglich ist. Macht die Oberstimme ihren Triller auf d, so würden zwischen den beyden Stimmen **abscheuliche Quinten** entstehen, wenn die Unterstimme auf g trillern sollte, als:

e ede de de de dcd | c

g aga ga ga ga gfg | c

Macht die Oberstimme ihren Triller auf h, so **muß entweder die Modulation beleidigt werden,** wie folgendermassen:

c chchchchc hah | c

g agagagaga gfisg | c

oder

oder es entsteht eine garstige Relation, als:

c ch ch ch ch ch a h | c
g agagagagagfg | c

wenn die Unterstimme trillert. Es mögten sich dieses gewisse geschmacklose Baßisten merken, und die Quintam Toni, wenn sie in ähnlichen Fällen in mehrstimmigen Musiken vorkömmt, doch ganz simpel aushalten, und die Zierathen, wenn ihre Stimme welcher fähig ist, auf andere Gelegenheiten versparen.

3) Daß die Stimmen, bey vollkommnen Tonschlüssen, auf der Cäsur des Tonschlusses, in den Einklang oder in die Octave zusammen gehen müssen. Mit der Terz oder Sexte auszuhalten, stehet nur der Trompete und dem Waldhorne rc. frey.

4) Geschickte Bindungen und Nachahmungen sind die Zierde eines Duetts.

Von fugirten Duetten oder zweystimmigen Fugen findet man Nachricht in meiner **Abhandlung von der Fuge.**

5) Die Octave, aber noch mehr der Einklang, muß, besonders bey langsamer Bewegung, in Thesi so viel als möglich vermieden werden, weil die Harmonie zu leer ausfallen würde. Die Absätze sind hievon ausgenommen.

6) Der Umfang eines Duetto ist eine Decime, bis Duodecime, zur Noth eine Decima Quinta.

7) Es ist erlaubt, eine ganze Reihe von Terzen und Sexten hintereinander zu machen:

8) Lässet man die tiefere Stimme manchesmahl in Baßpassagen gehen: so müssen die Stimmen der Verkehrung unter sich fähig seyn, damit diese Passagen hernach auch in der Oberstimme angebracht werden können.

9) Die Gegenbewegung ist, so viel als möglich, wohl zu beobachten.

§. 3.

Das **Solo mit einem Generalbaß** belangend: so ist darinnen die Arbeit zwischen der Haupt- und Baßstimme so wenig verboten, daß diejenigen, die sich durch schöne Compositionen in dieser Setzart hervorge-

gethan, z. E. **Quanz, Benda, Riedt** rc. hin und wieder theils die artigsten Nachahmungen Duettenmäßig anbringen; theils die Bässe, nach einem angenommenen gewissen Metro, aufs schönste durcharbeiten. Es ist nemlich nicht nöthig, daß der Baß allezeit mit langsamen schweren Schritten einhergehe, und die Oberpartie alles mache, so wenig man auch einem Accompagnateur über die gute Ausführung eines schweren Basses pfleget ein Compliment zu machen. Da zu einem Solo das Accompagnement des Flügels gehöret, so können die Stimmen aus diesem Grunde sich etwas weiter von einander entfernen, als in dem eigentlichen Duetto. Man siehet hieraus, wie übel diejenigen Geiger oder Flötenisten thun, die aus einer lächerlichen Caprice sich mit einem Violoncello allein, ohne den Flügel, accompagniren lassen. Man kann aus diesem Verfahren leicht abnehmen, daß dergleichen Spieler nichts von der Composition verstehen müssen. Diejenigen, die es besser zu machen vermeinen, lassen sich mit der Bratsche begleiten. Aber was für ein schlechter Effect entstehet auch hier! Man weiß nicht, ob es ein Duo im eigentlichen Verstande, oder ein Solo seyn soll, und was entstehen nicht hin und wieder für falsche Progressen, wenn die Bratsche etwan über die Violine wegsteigt? Das Accompagnement des Flügels muß bey dem Solo die Lücken der Distanzen zwischen den beyden Stimmen ausfüllen.

§. 4.

Der berühmte **Pebusch** in Engelland hat ehedessen einige Sonaten ans Licht gestellet, worinnen die Oberstimme mit dem Basse durchgehends Duettenmäßig fugirend arbeitet, und zu welchen gleichwohl der Verfasser ein Accompagnement des Flügels erfordert. Dergleichen Arbeiten siehet man heutiges Tages nicht mehr. Einem glücklichen Genie, dem es nicht an den Regeln der Kunst fehlte, würde es zur Ehre gereichen, solche Arbeit, in dem guten Geschmack der Zeit, wieder herzustellen. Von dem Pebusch findet man ein Exempel in meiner **Anleitung zur Fuge, I. Theil.**

§. 5.

In Ansehung des **Singduetts mit Begleitung** kommt allhier zu betrachten vor,

1) daß, bey gleichen Stimmen, solche allezeit nahe bey einander bleiben, und nicht über eine Octave aus einander gehen müssen.

2) Daß

2) Daß man zwischen den beyden Singestimmen das Intervall der Quarte, ausgenommen in kurzen Bindungen, so viel als möglich vermeiden muß. Mit Quarten zu steigen oder zu fallen, bey den gewöhnlichen Sextenharmonien, würde etwas unerträgliches seyn.

3) Daß die zwote Stimme nicht Baßmäßig gehen muß.

4 Wenn ungleiche Singestimmen, z. E. ein Tenor und Diskant zu dem Duetto genommen werden, und folglich die beyden Stimmen etwas weit auseinander kommen: so müssen die Lücken der Distanzen durch die hinzukommende Instrumente bedecket werden, wenn eine angenehme Wirkung erfolgen soll.

5) Die Stimmen müssen bey vollkommnen Tonschlüssen in die Octave oder in den Einklang zusammengehen.

Was übrigens bey einem Singduett zu beobachten ist, gehöret nicht hieher, sondern in eine Anleitung zur Vocalcomposition. Wir haben es mit dem Satze an sich zu thun.

§. 6.

Wir kommen auf die Verfertigung eines zweystimmigen Satzes, den wir überhaupt zeigen werden, ohne besonders auf das eigentliche Duetto, oder auf eine dominirende Stimme mit einem Generalbasse zu sehen Wir supponiren einen Scholaren, der sich, nach Anleitung der beyden Theile des Handbuchs, schon etwas mit der Harmonie und dem Accompagnement bekannt gemacht. Derselbe wird nun durch die Spielmusik und durch Besuchung der Concerte ohne Zweifel bereits den Kopf mit lauter krausen und aus vielen Noten bestehenden bunten Gängen, Geschmack- und Modepassagen angefüllet haben. Alles dieses aber muß er auf eine Zeitlang allhier aus dem Gedächtnisse verweisen. Er muß sich entschliessen, anstatt der Sechzehn- und Zwey und Dreißigtheile nichts als runde und weisse Noten zu machen, und die allereinfältigsten Melodien und Harmonien zu Papiere zu bringen. Er muß sich bey den Contrapunctisten in die Schule begeben, und nach Art der Anfänger in der Tanzkunst, mit einer anständigen Art gehen lernen, ehe er sich an Sprünge und Cabriolen wagt. Es ist wahr, daß manchem jungen Musico, der ohne die Regeln der Composition erlernet zu haben, schon Concerten, Trios und Solos in die Welt hinein componirt hat, und

 vielleicht

vielleicht durch die Bravos einiger unwissenden Kenner zu einer Art von Componistenstolz verleitet worden ist, diese so einfältige contrapunctische Uebung viele Selbstüberwindung kosten wird. Allein was ist zu thun? Es ist schlechterdings kein Umweg zu nehmen. Er muß sich von seinen vermeinten bisherigen Einsichten herunterlassen, und Note gegen Note zusammensetzen lernen, ehe er deren vier und mehrere gegen eine macht. Er muß erstlich alle Regeln in der Strenge ausüben, und alsdenn die Ausnahmen lernen. Beydes zugleich würde ihn schlechterdings verwirren.

§. 7.

Wir haben von Contrapunctisten geredet. Wir müssen also erklären, was wir durch **Contrapunct** verstehen, nemlich eine gegen ein gewisses selbst erdachtes oder entlehntes Thema verfertigte Melodie. In solchem Contrapuncte können die Stimmen entweder untereinander verkehret werden, oder nicht. In dem ersten Falle heißt er ein **doppelter**, in dem andern ein **einfacher Contrapunct.**

§. 8.

Der einfache Contrapunct ist entweder **gleich** oder **ungleich.** **Gleich** heißt er, wenn die Noten in den Stimmen von einerley Geltung gegen einander sind; **Ungleich**, wenn sie von verschiedner Geltung sind.

§. 9.

Der gleiche Contrapunct kann entweder aus blossen Consonanzen bestehen, oder aus vermischten Consonanzen und Dissonanzen.

§. 10.

In allen diesen Contrapuncten ist das Subject, wozu ein Contrapunct gemacht wird, entweder im Diskant oder Basse. Hieraus erwachsen folgende fünf Absätze:

1) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird.

2) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

3) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird.

4) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

5) Vom ungleichen Contrapunct mit zwo Stimmen.

Erster Absatz.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird.

Man nehme einen Choral, oder sonst eine willkührliche simple Melodie, und mache dazu einen aus nichts als blossen Consonanzen bestehenden Baß, von nicht mehr oder wenigern Noten, als der Diskant hat. Man hat sich allhier der Regeln der harmonischen Bewegung in Absicht auf die vollkommnen und unvollkommnen Consonanzen zu erinnern, und, weil unser Scholar bereits eine etwannige Wissenschaft von der Harmonie hat: so muß er auch schon bey diesem zweystimmigen Satze, die zu der Ober- und Unterstimme gehörigen Füllharmonien kennen, und die ganze Harmonie durch Ziefern über dem Basse anzuzeigen wissen, und dadurch anfangen, harmonisch zu denken. Diese Harmonien sind nun allhier nichts anders als entweder **vollkommne Dreyklänge** oder **Sextenaccorde**, und die Intervalle sind die **Octave, Quinte, grosse** und **kleine Terz**, und **grosse** und **kleine Sexte**. Mit diesen abwechselnden Intervallen muß man den Baß verfertigen. Wer seinen Scholaren gut üben will, lässet ihn so gar anfänglich den Baß **mit nichts als lauter Dreyklängen** denken, und setzet die Uebung mit den vermischten Dreyklängen und Sextenaccorden annoch eine Zeitlang aus. Es ist wahr, daß ein solcher zweystimmiger Satz an sich sehr mager und armselig aussieht, wenn die Füllharmonien daran fehlen. Aber er ist gut zur Uebung. Man bekommt nach der Zeit buntere Exempel. Man habe nur ein wenig Geduld.

1. Exempel.

Tab. I. Fig. 18. Der Baß besteht aus aus lauter Noten, die keiner andern Harmonie als des vollkommnen Dreyklangs, fähig sind.

2. Exempel.

Tab. I. Fig. 19. No. 1 und 2. Die Baßnoten erlauben keine andere Harmonien, als Dreyklänge und Sextenaccorde.

Ein

Ein fleißiger Scholar lässet es nicht bey diesen Exempeln bewenden, sondern componirt sich ein Hundert dazu, in allerhand Tönen, und sowohl in der Dur- als Molltonart. Er braucht nur das Choralbuch aufzuschlagen, um ein Thema zu finden, und da wird es gut seyn, zu dem ganzen Choral den Baß zu setzen. Hier läßt es der Raum nicht zu. Da auch mehr als ein Baß möglich ist, obgleich einer immer besser, und besonders in der Folge zu dem vierstimmigen Satze bequemer als der andre ist: so macht er zu seiner Uebung deren mehr als einen.

Anmerkung.

Um die Güte eines Basses **im gleichen consonirenden Contrapunct mit zwo Stimmen** beurtheilen zu lernen, sehe man folgende Exempel, wozu wir den Anfang eines Chorals nehmen, und einige Bässe machen wollen.

Erster Baß.

Tab. I. Fig. 20. No. 1. Der Baß geht in lauter Sexten fort, ausgenommen am Anfang und am Ende. Dieses schicket sich wohl für ein Duett mit gleichen Stimmen; aber für einen Baß ist die Harmonie zu jung; die Intervalle müssen besser abgewechselt werden.

Zweyter Baß.

No. 2. Was im vorigen Exempel von den Sexten gesagt ist, kann hier auf die Terzen appliciret werden.

Dritter Baß.

No. 3. Hier ist die Harmonie nicht genungsam abgewechselt, indem keine andern Accorde als der von g und d vorkommen. Dieses klinget leyerhaft und musettenmäßig. Die zweymahl hintereinander vorkommende Noten d g, d g, enthalten auch nicht genungsame Veränderung in der Melodie des Basses an sich.

Vierter Baß.

No. 4. Dieser Baß, worinnen eine Harmonie mehr vorhanden ist, als in dem dritten, schicket sich besser zum mehrstimmigen, als zweystimmigen Satze, wegen der in Thesi vorkommenden Octave a a. Endlich ist nicht genungsame Veränderung der Harmonie zwischen der lezten Note, wo der Absatz geschicht, und der vorlezten in Arsi enthal-

enthalten, eben so wie in dem vorhergehenden dritten Basse. Das Ohr verlanget hier aber eine Veränderung, und will die in Arsi auf der vorlezten Note gehörte Harmonie nicht noch einmahl in der folgenden Thesi hören, nemlich h | g
g | g

Fünfter Baß.

No. 5. Dieser Baß wäre gut, wenn die zu h und fis gehörige Harmonie h dis fis, nicht durch die Rückkehr zu der Harmonie von d fis a unterbrochen wäre, und alsdenn wiederkäme. Das leztemahl wird sie eckelhaft.

Sechster Baß.

No. 6. Ist der wahre Baß. An das h g
g c
braucht derjenige sich nicht zu stossen, der den Baß vierstimmig übersieht. Wir werden davon an seinem Orte reden.

Siebenter Baß.

No. 7. Ist auch gut, ob die Sextenharmonie c e a gleich zum Anfang etwas hart ins Ohr fällt.

Achter Baß.

No. 8. Hier ist die Sextenharmonie aus dem vorigen Exempel durch die von d fis a verbessert.

Zweyter Absatz.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Wir haben bishero Bässe oder Unterstimmen gemacht. Wir wollen itzo eine Baßthema nehmen, und dazu eine Oberstimme in lauter Consonanzen erfinden.

1. Exempel.

Tab. II. Fig. 1. Die aus nichts als Terzen bestehende Oberstimme ist gut in der Mitte eines Duetts.

2. Exempel.

Tab. II. Fig. 2. Das Subject ist wie vorher. Die Melodie ist gut für eine dominirende Oberstimme mit dem Generalbaß.

3. Exempel.

Tab. II. Fig. 3. Die Melodie wechselt gut ab in Ansehung der Terz, Sexte und Quinte gegen den Baß.

4. Exempel.

Tab. II. Fig. 4. Ist eine Duettenmäßige Oberstimme.

5. Exempel.

Tab. II. Fig. 5. Die Sexten und Terzen wechseln recht gut ab.

6. und 7. Exempel.

Tab. II. Fig. 6. 7. Das Subiect ist in beyden Exempeln chromatisch. Die Melodie dazu ist besser bey Fig. 7, als bey 6, weil sie mehr Abwechselung hat.

8. und 9. Exempel.

Tab. II. Fig. 8 und 9. Es hat eben die Bewandtniß mit diesen Exempeln, wie mit denen bey Fig. 6 und 7. An die beständig mit **Sexten** beziefferten Baßnoten wolle sich derjenige nicht kehren, welcher weiß, daß besser hin und wieder **Septimen** stehen können. Wir wissen es auch; wir haben es aber nur mit consonirenden Harmonien allhier zu thun.

Wir überlassen es dem Lehrbegierigen, diese Uebung gegen andre Baßsubjecte fortzusetzen.

Dritter Absatz.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird.

Erste Regel.

§. 1.

Wenn eine in Arsi gehörte Note, auf eben derjenigen Stuffe in Thesi wiederhohlt wird, und diese Note hernach in der folgenden Arsi eine Stuffe herunter geht: so kann gegen die mittlere, in Thesi anschlagende, Note allezeit eine Dissonanz angebracht werden.

1. Exempel.

Es fänget solches in Arsi an, und enthält lauter weisse Noten.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Baß.	c	a	d	g	c	f	g	c
		7	3	7	3	6		

Die Septimen resolviren in die Terz.

2. Exempel.

Gesang	e	e	d	d	c	c	h	c
Baß.	c	f	f	e	e	d	g	c
		7	6	7	6	7	3	

Die beyden ersten Septimen resolviren in die Sexte.

3. Exempel.

Mit einer None und Septime.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Baß.	c	f	d	g	c	f	g	c
		9	3	7	3	6		

4. Exempel.

Mit einer None und falschen Quinte.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Baß.	c	f	d	h	c	f	g	c
		9	3	6 5		6		

Viele Nonen hintereinander in einem zweystimmigen gleichen Contrapunct sind zu leer, und also unbrauchbar.

5. Exempel.

Mit einer Undecime und None.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Baß.	c	d	d	e	c	f	g	c
		4	3	9	3	6		

6. Exempel.

Mit einer Septime, die in die Quinte resolviret, und mit einer Undecime.

Gesang	c	c	h	a	d	d	c	h	c	c	h	c
Baß.	c	d	e	f	d	e	f	g	a	g	g	c
		7	5			7	5			4	3	

Anstatt der Undecime mit der Quinte, kann man auch die Quarte mit der Sexte supponiren.

Zwote Regel.

§. 2.

Anstatt auf der in Thesi auf ebenderselben Stuffe wiederhohlten Note eine Dissonanz anzubringen, wie die vorhergehende Regel gelehret, kann man zu derselben eine simple Quinte im Basse machen, und den Baß, gegen die im Diskante eine Stuffe heruntersteigende Note, eine Stuffe aufwärts steigen lassen. Diese Harmonie kann entweder mit blossen Dreyklängen, oder mit abwechselnden Sextquintenaccorden und Dreyklängen beziefert werden, als:

Gesang

Gesang	e	|	e	d	| d	c	| c	h	|	c
Baß.	c	|	a	h	| g	a	| f	g	|	c

Gehört eigentlich zum consonirenden gleichen Contrapunct.

oder:

Gesang	e	|	e	d	| d	c	| c	h	|	c
Baß.	c	|	a	h	| g	a	| f	g	|	c
			6	3	6	3	6	3		
			5		5		5			

Dritte Regel.

§. 3.

In allen absteigenden chromatischen Fortschreitungen der Oberstimme, kann der Baß in Arsi, die falsche Quinte in galanten Sätzen, anschlagen, und solche in der darauf folgenden Thesi einen halben Ton über sich gehen lassen, als:

Gesang.	a	|	gis	g	|	fis	f	|	e cet.
Baß.	a	|	e	cis	|	d	h	|	c
			3*	6		3*	6		3
				5b			5b		

Anmerkung.

Zu der vorletzten Note der chromatischen Fortschreitung, ehe die Cäsur fällt, kann die verminderte Septime gebraucht werden, als:

als:	a	|	gis	g	|	fis	f	|	e
	a	|	e	cis	|	d	gis	|	a
			3*	6		3*	7b		
				5b					

Vierte Regel.

§. 4.

In allen aufsteigenden chromatischen Fortschreitungen der Oberstimme, kann der Baß, in einer ähnlichen Schreibart, die übermäßige Quarte anschlagen, und solche hernach in der folgenden Thesi einen halben Ton unter sich gehen lassen, als:

e	f	fis	g	gis	a	h	c	cis	d	dis	e
a	d	c	h	e	c	gis	a	g	fis	h	e
		4*	6	3*	6	6		4*	6	3*	3

Anmerkung.

Zu der vorletzten Note einer chromatischen Fortschreitung, ehe die Cäsur fällt, kann die übermäßige Sexte auch gebraucht werden, als:

					caes.						caes.
e	f	fis	g	gis	a	a	b	h	c	cis	d
a	d	c	h	b	a	fis	g	f	e	es	d
3*		4*	6	6*	3*	6	6	4*	6	6*	3*

Vermischte Exempel.

Tab. II. Fig. 10. Man bemerket die in die Sexte sich auflösende Septime und die Abwechselung der falschen Quintenaccorde mit den Dreyklängen. Von dem Gebrauch der falschen Quinte auf diese Art, da sie nicht vorherliegt, sehe man den 2. Theil des Handbuchs.

Tab. II. Fig. 11. Der chromatisch aufsteigende Baß mit der Septime, die in die Sexte resolviret, und die darauf folgende falsche Quinte, sind zu merken.

Vierter Absatz.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Erste Regel.

§. 1.

Wenn in einem Baßthemate eine in Arsi gehörte Note in der darauf folgenden Thesi wiederhohlt wird, und solche hernach einen Grad unter sich geht: So kann zu der in Thesi wiederhohlten Note eine Secunde gemacht werden, als: Con-

Contrapunct.	c e	d g	c f	h e	a d	g c	c h	c
Subject.	c c	c h	h a	a g	g f	f e	d g	c
		2 6	2 6	2 6	2 6	2 6	7 3	

Will man eine consonirende Melodie haben, so nimmt man eine Sexte an statt der Secunde, als:

c	a d	g c	c g	c
c	c h	h a	f h	c

Zwote Regel.

§. 2.

Wenn der Baß mit steigenden Quarten und fallenden Quinten procedirt: so kann die Melodie **mit Septimen und Terzen** abwechseln, als:

Contrap.	g	g f	f e	d d	c
Subject.	c	a d	g c	c h	c
		7 3	7 3	2 6	

Fünfter Absatz.

Vom ungleichen Contrapunct mit zwo Stimmen.

§. 1.

Ein **ungleicher Contrapunct** entsteht, wenn zwo oder mehrere Noten gegen eine gesetzet werden.

§. 2.

Dieses kann nun auf verschiedene Art geschehen, nemlich entweder mit harmonischen, durchgehenden, oder mit Wechselnoten, oder vermischt. Wegen dieser benannten dreyen Gattungen von Noten ist nöthig, dasjenige zurück zu lesen, was davon im zwoten Theile des Handbuchs, Seite 82. sqq. gesagt ist.

§. 3.

§. 3.

Die fünf ersten folgender Uebungen beruhen auf lauter consonirenden Accorden.

Erste Uebung.

mit harmonischen Noten.

Harmonisch nennen wir diejenigen Noten, die zur Harmonie der beyden Stimmen gehören.

1. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. II. Fig. 12. Man wird bemerken, daß dieses Exempel bey Tab. I. Fig. 19. No. 1. in gleichen Noten vorgekommen ist. In der Mitte auf der Cäsur, und auf der vorlezten Note ist eine Spielmanier, nemlich ein Triller, der harmonischen Veränderung vorgezogen worden.

2. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. II. Fig. 13. Auch dieses Exempel hat man bey Tab. I. Fig. 19. No. 2. mit gleichen Noten ausgearbeitet gesehen. Die dort herrschende Melodie ist allhier zum Grunde der Veränderung gelegt worden.

3. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. II. Fig. 14. In den beyden vorigen Exempeln haben wir zwo Noten gegen eine angebracht. Hier folget eines mit drey Noten, in Triolen. Es ist dasselbe im gleichen Contrapunct Tab. I. Fig. 20. vorgekommen, wiewohl mit einigem Unterscheid in Ansehung des Basses.

4. Exem=

4. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. II. Fig. 15. Das Subject ist aus einigen, bey dem gleichen Contrapunct bereits vorgebrachten Exempeln, formirt, und der Contrapunct aus harmonischen Triolen zusammen gesetzet worden.

Ein fleißiger Scholar kann, zumahl unter der Nebenanführung eines guten Meisters, diese Uebung auf verschiedene Art, nach Anleitung eines gewissen erwählten Klangfusses, fortsetzen. Der Raum des Kupfers leidet es nicht, uns weiter hierinn einzulassen.

Zwote Uebung.

Mit durchgehenden Noten.

Durchgehende Noten sind, die nicht mit zur Harmonie der beyden Stimmen gehören, und in den Nachschlag fallen. Die Hauptregeln der durchgehenden Noten sind:

1) Daß solche nicht in gar zu langsamer Bewegung und grossen Noten vorkommen müssen.
2) Daß man sie nicht sprung- sondern stuffenweise anbringet.

1. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 1. Im gleichen Contrapunct hat man dieses Exempel bey Fig. 6. Tab. II. gesehen. Die durchgehenden Noten im Basse sind mit einem kleinen Striche bemerket worden. Die andern sind harmonisch.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 2. Im gleichen Contrapunct stehet dieses Exempel bey Fig. 3. Tab. II. Die durchgehenden Noten sind wieder mit kleinen Strichen von den übrigen harmonischen unterschieden worden.

Dritte Uebung.

Mit Wechselnoten.

Wechselnoten sind die nicht mit zur Harmonie der beyden Stimmen gehören, und auf den Anschlag fallen. Die Regeln der Wechselnoten sind:

1) Daß man sie bey langsamer Bewegung, und in grossen Noten vermeiden muß.
2) Daß man sie nicht sprung- sondern stuffenweise anbringen muß.

1. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 3. Die Wechselnoten sind mit kleinen Strichen bemerket worden. Die übrigen Noten sind harmonisch. Im gleichen Contrapunct hat man dieses Exempel bey Fig. 4. Tab. II. gesehen.

2. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 4. Man bemerket allhier Wechsel- und durchgehende Noten. Die erstere haben ihr Abzeichen. Im gleichen Contrapunct stehet dieses Exempel bey Fig. 5. Tab. II.

Vierte Uebung.

Mit harmonischen, durchgehenden und Wechselnoten, wo drey Noten gegen eine gesetzet werden.

Es hänget von uns ab, an was für einem Ort wir eine harmonische, durchgehende oder Wechselnote gebrauchen, ingleichen was diese drey Noten für eine Bewegung machen sollen, ob man Triolen, oder ein Viertheil und zwey Achttheile (gegen eine weisse gerechnet,) oder zwey Achttheile und ein Viertheil, oder punctirte Noten, u. s. w. nehmen will. Man muß aber das erwählte Metrum allezeit beybehalten. Man kann bey dieser Gelegenheit die von dem dichten und strengen Contrapunct (*contrapunto d'un sol passo*, oder *contrapunto perfidiato*, *ostinato*, *pertinace*,) in meiner Abhandlung von der Fuge, I. Theil Seite 158. vorkommenden Exempel, nachsehen.

1. Exem-

1. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 5. Wir haben zu unserm Klangfusse **Triolen** erwählet, und bestehen solche allezeit aus harmonischen und durchgehenden Noten. Man findet in dem ersten Tacte des Contrapuncts folgende zwey Triolen:

c g f (3)   e d c (3)

In der **ersten Triole** sind die beyden **ersten Noten**, nemlich c und g harmonisch, und das f gehet durch.

In der **andern Triole** sind die erste und **lezte Note**, nemlich e und c harmonisch, und das d gehet durch.

So wie es mit dem ersten Tacte beschaffen ist: so ist es mit den übrigen ebenfals beschaffen, die beyden lezten ausgenommen, wo alles harmonisch ist.

Man halte dieses figurirte Exempel gegen Fig. 5. Tab. II. wo man den Contrapunct in simpeln Noten findet.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 6. Man sehe den Grund dieses figurirten Contrapuncts bey Fig. 4. Tab. II. Die Verbindlichkeit der Veränderungen besteht allhier darinnen,

1) daß harmonische, durchgehende und Wechselnoten gebraucht werden.
2) Daß wir Triolen erwählen.
3) Daß, so wie der erste Tact gearbeitet wird, also auch der dritte, und fünfte; und so wie der zweyte, also auch der vierte und sechste.

In der ersten Triole des ersten Tacts ist alles harmonisch.

In der zweyten Triole ist die mittlere Note durchgehend; die beyden äussern sind harmonisch.

In der ersten Triole des zweyten Tacts sind die beyden ersten Noten Wechselnoten; die dritte ist harmonisch.

In der zweyten Triole ist die erste Note eine Wechselnote; die beyden lezten sind harmonisch.

Fünfte Uebung.

Wo vier Noten gegen eine gesezet werden.

1. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 7. Man wird sich erinnern, dieses Exempel im gleichen Contrapunct bey Fig. 19. No. 2. Tab. I. gesehen zu haben. Die zugesetzten Noten sind harmonisch und durchgehend.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 8. und 9. **An dem ersten Orte**, nemlich bey Fig. 8. ist die Oberstimme im **stuffenweisen Contrapuncte** verfertiget worden. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel Tab. II. Fig. 2.

Gegen die erste Baßnote c findet man die vier Noten e d e f, worunter d und f durchgehen.

Gegen die zweyte Baßnote h findet man die vier Noten g f e d, worunter die beyden äussersten harmonisch sind. Die zweyte nemlich f geht durch; und die dritte e ist eine Wechselnote. Man applicire dieses auf die folgenden Tacte.

An dem zweyten Orte, nemlich bey Fig. 9. gehet der Contrapunct theils springend, theils stuffenweise.

Die vier springenden Noten, die zum c des ersten Tacts gemacht werden, sind harmonisch.

Zu dem h des ersten Tacts sind die erste, zweyte und vierte, nemlich d h g, harmonisch. Die dritte Note, nemlich a, ist eine Wechselnote. Eben diese Bewandtniß hat es mit der Folge.

Sechste Uebung.

Welche auf vermischten consonirenden und dissonirenden Accorden beruhet.

In den **vorhergehenden ~~fünf~~ Uebungen** sind die Dissonanzen nur im **Durchgange** und **Wechselgange** vorgekommen. In der gegen-

gegenwärtigen sechsten Uebung sollen auch Dissonanzen in der Bindung gebraucht werden.

Erstens

mit dem Subject im Diskant, und dem Contrapunt im Basse.

1. Exempel.

Tab. IV. Fig. 1. Im gleichen Contrapuncte findet man dieses Exempel in Buchstaben, in dem Artikel: Dritter Absatz vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird, und zwar unter der ersten Regel, pag. 233. wo es das erste Exempel ist.

Alle zugesetzte Noten sind harmonisch, und werden zwo Noten gegen eine angebracht.

2. Exempel.

Tab. IV. Fig. 2. Die contrapunctirende Unterstimme beziehet sich auf das vorhergehende Subject, und machet, vermittelst der Triolen, drey Noten gegen eine. Man kann den Klangfuß des Contrapuncts dergestalt verändern, wenn man will, das aus jeder ersten Note einer Triole ein Viertheil wird, und die folgenden beyden zu Achttheilen werden. Man kann die zwo äussersten Noten der Triole auch zu Achttheilen, und die mittelste zum Viertheil machen.

3. Exempel.

Tab. IV. Fig. 3. Der Contrapunct beziehet sich noch einmahl auf das vorige Subject, und machet vier Noten gegen eine, welche, wie man siehet, theils aus durchgehenden, theils aus harmonischen Noten bestehen.

4. Exempel.

Tab. IV. Fig. 4. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel, unter der vorhin gedachten ersten Regel pag. 233. wo es das zweyte Exempel ist.

Der Baß machet zwo Noten gegen eine, die alle harmonisch sind.

5. Exempel.

Tab. IV. Fig. 5. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel unter der vorhin gedachten ersten Regel, wo es das dritte ist, pag. 233. Die erste und zwote Note jeder Triole ist harmonisch, und die mittlere durchgehend. Man kann in Ansehung des Klangfusses, allhier appliciren, was beym zweyten Exempel vorhin gesagt ist.

6. Exempel.

Tab. IV. Fig. 6. Im gleichen Contrapunct ist dieses Exempel das vierte unter der gedachten ersten Regel pag. 234. Die Triolen bestehen aus nichts als harmonischen Noten.

7. Exempel.

Tab. IV. Fig. 7. Bezieht sich auf voriges Subject mit vier Noten gegen eine.

8. Exempel.

Tab. IV. Fig. 8. Im gleichen Contrapunct ist dieses das fünfte unter der gedachten ersten Regel, pag. 234. Die contrapunctirende Noten, mit zwoen gegen eine, sind alle harmonisch.

9. Exempel.

Tab. IV. Fig. 9. Im gleichen Contrapunct ist dieses das sechste unter der ersten Regel, pag. 234. Man bemerket allhier die Berührung der Octave der Septime vor ihrer Resolution, als:

c | c h

c e | d c d

Von dieser Erlaubniß findet man mehrere Nachricht in dem zweyten Theile des Handbuchs.

10. Exem=

10. Exempel.

Tab. IV. Fig. 10. Im gleichen Contrapunct stehet dieses Exempel unter der zweyten Regel, pag. 235. Die zwo Noten gegen eine sind alle harmonisch.

11. Exempel.

Tab. IV. Fig. 11. Steht im gleichen Contrapunct unter der dritten Regel, pag. 235. Die beyden Noten gegen eine sind harmonisch und durchgehend.

12. Exempel.

Tab. IV. Fig. 12. Steht im gleichen Contrapunct unter der vierten Regel, pag. 236. Die Verbindlichkeit des Contrapuncts allhier besteht aus einer Achttheilpause und drey darauf folgenden Achttheilen. Man kann dieses Metrum, nach dem bey dem zweyten Exempel gegebnen Unterricht verändern, wenn man die Pause wegnimmt.

Zweytens
mit dem Subject im Baß, und dem Contrapunct im Diskante.

1. Exempel.

Tab. IV. Fig. 13. Der Diskant contrapunctirt mit zwo Noten gegen eine, die alle harmonisch sind. Im gleichen Contrapunct steht dieses Exempel in dem Artikel: Vierter Absatz, vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird, und zwar unter der ersten Regel, pag. 237.

2. Exempel.

Tab. IV. Fig. 14. Es wird zu dem vorhergehenden Subjecte mit vier Noten gegen eine contrapunctirt.

3. Exempel.

Tab. V. Fig. 1. Enthält eine andre Art, mit zwo Noten gegen eine, gegen vorhergehendes Subject, harmonisch zu contrapunctiren.

4. Exempel.

Tab. V. Fig. 2. Im gleichen Contrapunct stehet dieses Exempel unter der zwoten Regel des vierten Absatzes, pag. 237. Man bemerket hier wiederum eine Berührung der Octave, bevor die Septime resolviret, als;

g e g | g a e g f cet.

c | a d cet.

5. Exempel.

Tab. V. Fig. 3. Die Oberstimme contrapunctirt gegen vorhergehendes Subject mit **vier Noten gegen eine.**

Diese Exempel werden hinlänglich seyn, einen Lehrbegierigen in den Stand zu setzen, in diesen Uebungen auf verschiedene Art und Weise, in allerhand Tönen, dur und mol, nach **Anleitung allerhand Arten und Gattungen von Harmonien**, mit fünf, sechs, sieben, acht und mehrern Noten fortzufahren.

Siebente Uebung,

Wo das Subject aus Noten von verschiedener Geltung besteht.

Hier sind folgende Regeln zu merken:

2) Wenn im Subject zwo, drey und mehrere geschwinde Noten vorkommen, so kann mit einer langsamen Note von gehöriger Geltung dagegen contrapunctiret werden; und umgekehrt:

2) Wenn im Subject eine langsame Note vorkömmt, so können im Contrapunct zwo oder mehrere geschwinde Noten gegen solche angebracht werden.

1. Exempel.

Wo gegen eine Oberstimme contrapunctirt wird.

Tab. V. Fig. 4. No. 1. 2. 3. 4. Man findet allhier vier verschiedene Contrapuncte gegen eben dasselbe Subject, und siehet man daraus, daß mehr als ein guter Baß gegen eben dieselbe Haupt-

Hauptstimme möglich ist, wovon ein jeder, dem Zwecke der Composition gemäß, gebrauchet werden kann.

2. Exempel.

Wo gegen eine Oberstimme contrapunctirt wird.

Tab. V. Fig. 5. No. 1. 2. 3. Man bemerket wiederum drey verschiedene Bässe, deren zwey erstern in einem gewissen erwehlten Metro gegen die Oberstimme fortgehen. Der letzte Baß aber bey No. 3. nimmt den Klangfuß der Oberstimme vermittelst der Nachahmung.

3. Exempel.

Wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Diese Uebung kann auf zweyerley Art angestellet werden:

1) Entweder, man supponiret bey dem gegebnen Basse allezeit einerley Harmonie.

2) Oder, man verändert die Harmonie des Basses.

Wegen Menge der Sachen aber, die in dem eingeschränkten Raume dieser Blätter annoch Platz finden sollen, geben wir hievon keine besondere Exempel, sondern preisen diese Uebung nur einem fleißigen Scholaren an.

Anmerkung.

Es kann ein Subject aus Noten von einerley Geltung bestehen, und mit Noten von verschiedner Anzahl und Geltung, d. i. bald mit zweyen, bald mit dreyen, vier und mehrern dagegen contrapunctirt werden. Hievon findet man Exempel in dem I. Theile meiner Abhandlung von der Fuge.

Achte Uebung,

Von der Nachahmung im zweystimmigen Satze.

Nunmehro ist es Zeit, die Uebung des zweystimmigen Satzes mit allerhand Arten der Nachahmung vorzunehmen.

Hiezu kann man sich des in meiner **Abhandlung von der Fuge**, davon befindlichen Unterrichts bedienen. Man findet daselbsten Exempel von Nachahmungen in dem **Einklange**, in der **Ober- und Un-**

teroctave, in der Ober- und Untersecunde, in der Ober- und Unterterz, in der Ober- und Unterquarte, in der Ober- und Unterquinte, in der Ober- und Untersexte, und in der Ober- und Unterseptime. Wir übergehen also die Lehre von der Nachahmung allhier, und wollen sie nur dem Lehrbegierigen empfohlen haben. Wie man, ohne einen besondern Vorsatz, eine Nachahmung zwischen den beyden Stimmen machen könne, siehet man bey Fig. 6. Tab. V. Eine Nachahmung mit Vorsatz ist zu sehen bey Fig. 5. No. 3.

Neunte Uebung,

Von dem doppelten Contrapunct in der Octave, Decime und Duodecime.

Nachdem man sich mit der Lehre von der Nachahmung in zwoen Stimmen hinlänglich bekannt gemacht: So kann man zur Lehre vom doppelten Contrapuncte schreiten, worunter zwar der in der Octave der vornehmste und nöthigste ist, die in der Decime und Duodecime aber ebenfals einem Componisten unentbährlich und also bey eben dieser Gelegenheit mitzunehmen sind. Die Regeln des doppelten Contrapuncts findet man in meiner Abhandlung von der Fuge, und solche zugleich mit vielen Exempeln erläutert. Ich verweise also den Lehrbegierigen dahin. Doch will ich in einem Exempel allhier weisen, wie, wenn man sich zuförderst mit der Nachahmung und mit dem doppelten Contrapunct hinlänglich, und besonders beschäftiget, man alsdenn alles beydes mit einander verbinden könne. Man sehe also

Tab. V. Fig. 7. Die Unterstimme ahmet die vier ersten Tacte der Oberstimme in der Unterquinte nach. Im neunten Tact nimt die Unterstimme das Subject, und die Oberstimme folget derselben in der Oberquarte. So wohl diese aus vier Tacten bestehende Nachahmungspassage, als der Zusatz, wodurch Gesang und Harmonie fortgesetzet wird, ist auf den doppelten Contrapunct in der Octave gegründet, wie man aus der Verkehrung der Intervalle siehet, da die syncopirenden Quarten, Secunden und Septimen zu syncopirenden Quinten, Septimen und Secunden, die Terzen zu Sexten, und die Sexten zu Terzen werden. Die ganze Arbeit ist übrigens duettenmäßig.

Zehnte

Zehnte Uebung,

Wo ein Contrapunct aus einer Tactart in eine andere versetzet wird.

Man lässet einen Anfänger diese Uebung mit dem Zweyviertheil- und Dreyviertheiltact vornehmen. Aus den zwey ersten Viertheilen des Dreyviertheiltacts machet man, bey der Versetzung, das erste Viertheil im Zweyviertheiltact, und umgekehrt, aus dem ersten Viertheil des Zweyviertheiltacts werden die beyden ersten Viertheile des Dreyviertheiltacts gebildet. Um sich dieses begreiflich zu machen, sehe man Fig. 7. und 8. Tab. V. Diese Uebung ist sehr nützlich, und man kann solche mit schon verfertigten Stücken vornehmen, um sich auf allerhand Art in der Melodie zu üben.

Achter Abschnitt.

Von dem dreystimmigen Satze.

§. 1.

Die Regeln des dreystimmigen Satzes sind folgende:

1) Es soll in selbigem allezeit eine Terz, oder Quinte, und in deren Ermangelung, eine Sexte, in einer der beyden Oberstimmen, gegen den Baß vorhanden seyn.

2) Es soll sich der Umfang des Satzes nicht leicht über zwo Octaven erstrecken.

3) Die Finalnoten der Cadenzen können, wider die erste Regel, in Einklängen oder Octaven bestehen, besonders in Moltönen.

4) Damit der Gesang der Mittelstimme nicht höckricht werde, so kann man da, wo es nöthig ist, allezeit die Octave, anstatt der Terz, oder Sexte, nehmen.

5) So wie man bey allen dreyen Stimmen einen gewissen Umfang überhaupt zu beobachten hat: So ist dieses besonders in Ansehung der Mittelstimme nöthig, welche alsdenn entweder hoch oder tief, das ist entweder im Alt oder im Tenor gesetzet werden kann. Stehn die beyden äussersten Stimmen etwas weit aus einander, so muß man dahin sehen, daß die Mittelstimme weder zu hoch,

noch zu tief komme, sondern selbige fast in gleicher Distanz von jeder Stimme abstehe.

6) Wenn die Ober- und Mittelstimme eine Quarte unter sich machen, z. E. in

d	} (Quarte)
a	
f	

so ist es besser, die Mittelstimme in der Tiefe als in der Höhe zu nehmen, ausgenommen in Bindungen, wo selbige so gut in der Höhe als Tiefe genommen werden kann. Ueberhaupt thut die ohne Bindung, zwischen den Mittelstimmen vorkommende Quarte, in einem dreystimmigen Satze besser in enger, als zerstreuter Harmonie.

Durch eine **enge Harmonie** verstehet man solche Stellung der Intervalle, da zu keinem, zur Harmonie gehörigen Tone, ein lediger Ort, in ihrem Umfange übrig bleibt, z. E.

Dreyklang.	Sextenaccord.
$\overline{g}$	$\overline{g}$
$\overline{e}$	d
$\overline{c}$	h

Durch eine **zerstreute** oder **weite Harmonie** verstehet man solche Stellung der Intervalle, da zu einem, zur Harmonie gehörigen Tone, hin und wieder ein lediger Ort, in ihrem Umfange übrig bleibt, z. E.

Dreyklang.	Sextenaccord.		
$\overline{e}$	$\overline{g}$		$\overline{\overline{d}}$
g	$\overline{d}$	oder	$\overline{g}$
c	H		h

Bey dem Dreyklange findet sich zwischen den beyden höhern Stimmen $\overline{e}$ und g, ein ofnes $\overline{c}$, und zwischen c und g findet sich ein ofnes e.

Bey dem Sextenaccorde finden sich zwischen $\overline{d}$ und H, drey leere Plätze als h, g, d; und zwischen $\overline{d}$ und $\overline{g}$ ist ein $\overline{h}$, zwischen $\overline{g}$ und h aber ein $\overline{d}$ vorhanden.

§. 2.

Die Uebung des dreystimmigen Satzes wird mit dem gleichen Contrapuncte angefangen, so wie bey dem zweystimmigen Satze, und mit

mit dem ungleichen Contrapuncte fortgesetzet. Ferner kann man entweder gegen eine Oberstimme, oder Unterstimme contrapunctiren. Hieraus erwachsen folgende Uebungen:

1) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen,
   α) da zu einem Basse zwo Oberstimmen gemacht werden.
   β) Da zu einer Oberstimme eine Mittelstimme mit dem Basse gemacht wird.
2) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen; wie vorher das übrige.
3) Vom ungleichen Contrapunct mit drey Stimmen,
   α) da zwo Noten gegen eine gesetzet werden.
   β) Da drey, oder vier Noten rc. gegen eine gesetzet werden.

Erste Uebung.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Worinnen nichts als harmonische Dreyklänge vorkommen.

Man kann sowohl die höchste als tiefste Stimme für das Subject annehmen. Wir bemerken dieses deswegen, weil der Raum uns verhindert, Exempel von jeder Art beyzubringen.

Tab. VI. Fig. 1. Zweystimmig hat man dieses Exempel bey Fig. 18. Tab. I. gesehen. Man findet überall den harmonischen Dreyklang vollständig, ausgenommen auf der Anfangs- und Schlußnote. Wenn man den Baß als das Subject annimmt: so können die contrapunctirenden Oberstimmen auch wie bey Fig. 2. gestellet werden.

2. Exempel.

Worinnen Dreyklänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VI. Fig. 3. Wir supponiren allhier zuvörderst, daß der Baß das Subject ist, und hiernach wollen wir den Satz untersuchen.

Im ersten Tact zur lezten Baßnote *f* findet sich in der Harmonie keine Terz, indem daselbst das f verdoppelt wird. Es soll-

te nemlich eigentlich so heissen, wie bey Fig. 4. Aber nimmt sich wohl die zwischen der Ober- und Mittelstimme in der Höhe vorkommende Quarte d — a so gut, wie die Sexte d — f aus? Es wird der vollstimmigen Harmonie aus diesem Grunde allhier eine unvollstimmigere vorgezogen.

Wer in dem **dritten Tact** zu den Baßnoten e — c eine vollständigere Harmonie verlanget, der kann diese Stelle wie bey Fig. 5. einrichten.

Laßt uns itzo die **Oberstimme als das Subject** ansehen. Wer allhier den Baß und die Mittelstimme zu den drey ersten Noten so wie bey Fig. 6. setzen wollte, der würde etwas trompetermäßig setzen.

Zu den vier lezten Tacten könnte auch wie bey Fig. 7. contrapunctirt werden. Die Art, wie bey Fig. 8. klinget wegen der in der Höhe vorkommenden Quarten zwischen der Ober- und Mittelstimme, etwas jung. Besser ist die Art bey Fig. 9. Der Baß a bey Fig. 10. ist nicht männlich genung zum Schluß.

Zwote Uebung.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Tab. VI. Fig. 11. Man bemerket allhier syncopirende Septimen, Nonen, eine Undecime oder sogenannte Quarte, und in den leztern Tacten findet man in den daselbst vorhandnen Sextquintenaccorden syncopirende Quinten. Wer die Abstammung der Harmonien versteht, entsinnet sich, daß diese Quinten nichts anders als Septimen im Grunde sind.

2. Exempel.

Tab. VI. Fig. 12. Ist leicht aus dem vorhergehenden zu verstehen.

3. Exempel.

Tab. VI. Fig 13. Weil sich die beyden höhern Stimmen einander wechselsweise übersteigen, so hat man solches für die-

nigen, die selbiges nicht so gleich gewahr werden, mit schiefen Linien bemerket. Der dazu bey Fig. 14. befindliche Baß schicket sich besser in einen vierstimmigen Satz, als einen dreystimmigen.

4. Exempel.

Tab. VI. Fig. 15. Wenn man die Oberstimme als das Subject betrachtet: so können die beyden tiefern Stimmen auch wie bey Fig. 16. mit abwechselnden Sextquintenaccorden und Dreyklängen, oder wie bey Fig. 17. mit abwechselnden Septimen- und Sextensätzen, und zwar in einer beständig symmetrischen Folge, vom Anfange bis zum Ende, gesetzet werden. Allein da diese lange Folge nicht genungsame Veränderung in dem Gehöre macht: so ist der Contrapunct bey Fig. 15. besser, woselbst nicht allein mehrere Arten von Sätzen vorkommen, sondern annoch modulirt wird, und wo gleichwohl eine gute Symmetrie, oder eine gute Ordnung im Metro, vorhanden ist.

Dritte Uebung.

Vom ungleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Worinnen die Oberstimme figurirt wird.

Diese Figuren können aus zwey, drey, vier, und mehrern Noten bestehen. Wir bringen aber zur Ersparung des Raums sowohl hier, als in den folgenden Exempeln, nur allezeit Figuren von zwo Noten bey.

Tab. VI. Fig. 18. Der Baß ist das Subject, und die Mittelstimme kann auch wie bey Fig. 19. gesetzet werden.

2. Exempel.

Worinnen die Mittelstimme figurirt wird.

Tab. VI. Fig. 20. Man kann entweder die Diskant- oder Baßstimme besonders, oder alle beyde zugleich für das Subject ansehen.

3. Exem-

3. Exempel.
Worinnen der Baß figurirt wird.

Tab. VI. Fig. 21. Man kann entweder die Ober= oder Mittelstimme besonders, oder alle beyde zugleich für das Subject ansehen. Das Ende dieses Exempels findet man Tab. VII. gleich zum Anfange.

4. Exempel.
Worinnen alle Stimmen figurirt werden.

Tab. VII. Fig. 1. Man bemerket in dieser Formel eine Nachahmung, die erst nur zwischen den beyden höhern Stimmen Platz findet, woran aber hernach der Baß vom fünften Tacte an, auch Antheil nimmt.

5. Exempel.

Tab. VII. Fig. 2. Ist ein figurirter Contrapunct, der nunmehro leicht zu verstehen seyn wird.

Wenn ein Scholar diese Art von Uebungen mit zwo Noten gegen eine in seine Gewalt gebracht: so fänget er an, nach vorhergehender Ordnung mit drey, vier und mehrern Noten gegen eine, und endlich vermischt zu contrapunctiren. Sein Verfahren zu reguliren, kann er einige Exempel aus dem I. Theil meiner Abhandlung von der Fuge, als Tab. XLVIII. Fig. 1. und 2. und Tab. L. Fig. 5. ingleichen Tab. LI. Fig. 1. vor Augen nehmen, und nach Anleitung derselben, sich mehrere Arten von Uebungen mit leichter Mühe nach und nach ausdenken.

Neunter Abschnitt.
Von dem vierstimmigen Satze.

§. 1.

Die Regeln des vierstimmigen Satzes sind:

1) Daß derselbe nicht leichtlich den Umfang von zwo Octaven übersteigen soll.

2) Daß man die Stimmen nicht so nahe an einander kommen lassen müsse, daß sie sich nicht gut unter einander fortbewegen können.

können. Geschicht das Gegentheil, so entstehen ungeschickte Uebersteigungen, wobey sowohl die Harmonie als Melodie verliert.

3) Daß in jedem Accorde entweder ein Terz oder in deren Ermangelung eine Quinte oder Sexte vorhanden seyn soll.

4) Daß die Cadenzen und Finalschlüsse mit allen Consonanzen gesetzet werden müssen. Doch kann bey den vollkommenen Tonschlüssen allezeit eher die Quinte als Terz wegbleiben, wenn die vorhergehende Harmonie nicht erlaubet, die Quinte zu gebrauchen.

5) Daß, wenn wegen der Verdoppelungen eines Intervalls, die Regeln der Verdoppelung mit den Regeln der harmonischen Bewegung und des guten Fortganges im Gesange in Collision gerathen, man diese letztern allezeit den erstern vorziehen, und lieber durch eine gute leichte Fortbewegung einen reinen und sangbaren Satz erhalten, als denselben durch eine richtige Verdoppelung fehlerhaft und höckricht machen müsse. Aus dieser Ursache braucht man aus der Verdoppelung der grossen Terz kein so grosses Meerwunder zu machen, als manches mahl geschicht.

6) Daß man so wenig den Satz allezeit in engen, als zerstreuten Harmonien fortführen, sondern solche soviel möglich, abwechseln muß.

7) Daß man bey der Zerstreuung der Harmonien, niemahls ein zu grosses, besonders ein ungeschicktes Vacuum, zwischen der einen und der andern Stimmen lasse. Ein **ungeschicktes Vacuum** entsteht, wenn in consonirenden Harmonien die beyden Oberstimmen eine Quarte unter sich machen, und die beyden tiefern Stimmen zuweit davon abstehen, z. E.

d̿	Stellung	d̿
a	welche folgendergestalt	f
f	verbessert wird:	a
d		d

Indessen können dergleichen Stellungen nicht allezeit vermieden werden.

8) Es ist besser, daß die drey Oberstimmen in engen Harmonien zusammen stehen, und sich zwischen dem Tenor und dem

Baß ein grosses Vacuum findet, als daß die drey tiefern Stimmen sich enge an einander schliessen, und zwischen dem Diskante und Alt ein Vacuum vorkömmt. Z. E.

Gut.	Nicht so gut, ob es gleich nicht verwerflich ist, und gewisse Umstände solches erfordern können.
c	c
g	g
e	e
c	c

Dergleichen Vorfälle zu verhüten, muß man allezeit die vorhergehende Harmonie darnach einrichten.

9) Daß, wenn drey Stimmen zugleich auf- oder abwärts gehen, die vierte allezeit eine Gegenbewegung machen, oder auf ihrer Stuffe stille stehen muß. Alle vier Stimmen auf einmahl in gerader Bewegung fortgehen lassen, ist ein Fehler.

§. 2.

Mit der Uebung des vierstimmigen Satzes hat es eben die Bewandtniß, als mit dem dreystimmigen.

Erste Uebung.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit vier Stimmen.

1. Exempel.

Worinnen nichts als harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 3. Das Subject ist im Basse, und man findet dasselbe nach eben derselben Grundharmonie auf sechserley Art gearbeitet, als:

No. 1. 2. 3. wo die drey höhern Stimmen beständig in engen Harmonien fortgehen, und wo die vierte Stimme darunter aus der Verdoppelung der Baßnote mit der Octave entsteht.

No. 4. Die vierte Stimme entstehet aus der Verdoppelung der Baßnote. Sonst bemerket man die Art, wie die Harmonien auseinander gesezt oder zerstreuet sind.

No. 5. Die vierte Stimme entstehet aus der wechselsweisen Verdoppelung der Octave und der Quinte.

No. 6. Wie bey No. 4.

2. Exempel.

Worinnen annoch nichts als harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 4. Das Subject ist im Basse. Man findet dasselbe auf fünferley Art gearbeitet.

No. 1. Die Octave ist verdoppelt, und zur zwoten und vierten Baßnote fehlt die Quinte.

No. 2. In dem ersten und dritten Satze ist, bey weggelaßner Quinte, die Terz verdoppelt worden.

No. 3. Die Octave wird verdoppelt.

No. 4. Wie bey No. 2.

No. 5. Wie bey No. 3.

Will man die drey höhern Stimmen in engen Harmonien fortgehen lassen: so kann solches auf dreyerley Art nach folgender Vorstellung geschehen.

	c	h	a	g	a	g	f	e	e	e	c	c	Der Bequemlichkeit wegen wird nur die höchste Note allezeit durch Striche über selbige angezeiget.
	a	g	f	e	e	e	c	c	c	h	a	g	
	e	e	c	c	c	h	a	g	a	g	f	e	
Baß.	a	e	f	c	a	e	f	c	a	e	f	c	

3. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 5. No. 1. und 2. Das Subject ist im Basse. Die Verdoppelung geschicht mit der Octave. In engen Harmonien können die drey höhern Oberstimmen auf folgende Art fortgehen:

	c	h	d	c	h	a	Die beyden obersten Stimmen kommen in dem Einklang zusammen, zur Vermeidung des gis — f.
	g	g	a	a	gis	a	
	e	d	f	e	e	c	
Baß.	c	g	d	a	e	f	

Oder:

	e	d	f	e	e	c		g	g	a	a	gis	a
	c	h	d	c	h	a	oder	e	d	f	e	e	c
	g	g	a	a	gis	a		c	h	d	c	h	a
Baß.	c	g	d	a	e	f		c	g	d	a	e	f

Zur Vermeidung des gis — f wird die Terz *a* verdoppelt.

4. Exempel.

Tab. VII. Fig. 6. No. 1. und 2. Bey der lezten Nummer entsteht die vierte Stimme aus der wechselweisen Verdoppelung der Terz und Octave. In engen Harmonien stehen die drey obern Stimmen folgendermassen zu Papier:

	c	d	h	c		e	f	d	e		a	a	g	g
	a	a	g	g	oder	c	d	h	c	oder	e	f	d	e
	e	f	d	e		a	a	g	g		c	d	h	c
Baß.	a	d	g	c	Baß	a	d	g	c	Baß	a	d	g	c

5. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 7. Die beyden Baßnoten e — f die bey Fig. 5. am meisten zu bemerken waren, kommen hier umgekehrt zum Vorschein, nemlich f — e. Nach dem der Gesang in der Oberstimme dazu verschieden seyn kann, nachdem können die Mittelstimmen auch auf verschiedne Art dazu gesetzet werden, wie man bey No. 1. 2. und 3. findet. Zur Vermeidung falscher Progressen, ist auf der Baßnote f beständig die Terz verdoppelt worden.

6. Exem-

6. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 8. Wir supponirenallhier sowohl die höchste als tiefste oder **Baßstimme** als **gegeben**, und daß dazu die Mittelstimmen gesetzet werden sollen. Die Schwürigkeit besteht darinnen, wie gegen **f — e** solche am besten gesetzet werden. Dieses geschicht allhier nun auf zweyerley Art, als bey No. 1. wo zur Baßnote *a* die Quinte ausgelassen, und zu f die Terz **a** verdoppelt wird. Bey No. 2. wo zur vorlezten Baßnote f die Quinte wegbleibt, und an deren Statt die Terz doppelt gesetzet wird, findet sich, ein bey diesen Fortschreitungen, unvermeidliches etwas grosses Vacuum, zwischen dem Diskant und Alte, auf der lezten Baßnote, in den Tönen.

	h̄	} verdoppelte Quinten zu merken.
	h	
	gis	
Baß	e	

7. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge allein vorkommen.

Tab. VII. Fig. 9. Der Diskant enthält allhier das Subject in dem Anfange eines bekannten Chorals. Auf die bey No. 1. am Schlusse zwischen dem Diskant und dem Tenor vorkommende **verdeckte Quinte** in den Tönen

	h̄	ḡ		h	(a)	g
	g	e	nemlich	d		c
	d	c				
Baß.	G	c				

brauchet man so wenig Acht zu haben, als auf diejenigen, die sich zwischen den beyden ersten Accorden,

	g	a	oder zwischen dem fünften	g	a
	d	fis	und sechsten	e	fis
	h	d		h	d
Baß.	g	d	Baß.	e	d

ereignen. Fürs erste muß ein Choralsänger, nach heutiger guter Singart, keine Noten durchziehen, sondern nur singen, was zu Papiere steht. Fürs andre kann ohne verdeckte Octaven und Quinten kein einziger vierstimmiger Satz schlechterdings, an allen Orten in gleichem bequemen Gesange fortgeführet werden, und erlaubet man solche an einem Orte, so muß man solche auch an einem andern Orte erlauben, zumahl in Mittelstimmen, oder in einer Mittel- und äussern Stimme. Wer das Gegentheil behaupten will, dem erbietet man sich, Aufgaben zur Auflösung vorzulegen; und bestätigen die Exempel aller grossen Meister nicht übrigens, was hier gesagt wird? Unter Octaven und verdeckten Octaven, so wie unter Quinten und verdeckten Quinten, und annoch unter den verschiedenen Arten und Gattungen verdeckter Octaven und Quinten ist übrigens annoch ein Unterscheid zu machen. Man findet die Lehre von den Octaven und Quinten in dem I. Theile dieses Handbuchs zur Gnüge erklärt.

Wem die besagte verdeckte Quinte am Schlusse indessen anstößig ist, der muß entweder wie bey No. 2. oder 3. verfahren, und dadurch der Gefahr zuvorkommen.

8. Exempel.

Worinnen harmonische Dreyklänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VII. Fig. 9. No. 4. Das Subject ist im Diskant aus dem Anfang eines bekannten Liedes. Die erste und lezte Note enthalten nur Dreyklänge; die übrigen lauter Sextenaccorde, worinnen bald der Baß durch die Octave, bald die Sexte, bald die Terz verdoppelt wird. Man hat dieses in allen ähnlichen Fällen zu beobachten, um nicht, nach der gemeinen Regel des Generalbasses, zur abwechselnden Verdoppelung der Octave und Sex-

te

te allein seine Zuflucht zu nehmen, als womit man in verschiedenen Umständen sehr schlecht fortkommen würde.

9. Exempel.

Worinnen harmonische Dreyklänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VII. Fig. 10. Wir supponiren den Baß und die Oberstimme als gegeben, und zwar daß zur vorlezten Baßnote f, ein Sextenaccord gemacht werden soll. Die Kunst besteht also allhier darinnen, die Intervalle der beyden letzten Accorde dergestalt zu stellen, daß keine fehlerhafte Quintenfolge, nemlich { a h / d e, entstehen möge; it. daß das f—gis wiederum verhütet werde. Dieses kann nun auf fünferley Art nach folgender Vorstellung geschehen.

No. 1 Der Alt untersteigt den Tenor, und geht von d ins gis herunter, währender Zeit der Tenor die Fortschreitung a—e macht, und über den Alt wegsteigt.

No. 2. Die auf der Note d im Einklange zusammende Alt- und Tenorstimmen gehen, die erste in die Terz h, die andere in die falsche Quinte gis herunter.

No. 3. 4. 5. sind leichte zu verstehen.

Die Art bey No. 3. ist unstreitig die beste unter allen,

1) Weil auf der Schlußnote e die Stimmen besser vertheilt sind, als bey No. 2. 4. und 5.

2) Weil keine Uebersteigung dabey Platz findet, wie bey No. 1.

10. Exempel.

Worinnen Dreyklänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VII. Fig. 11. Man hat dieses Exempel oben dreystimmig gesehen, in dem Abschnitte vom dreystimmigen Satze.

11. Exem-

II. Exempel.

Worinnen consonirende und dissonirende Sätze vorkommen.

Tab. VIII. Fig. 1. Das Subject ist allhier auf funfzehnerley Art mit verschiedenen Bässen und Harmonien, ausgearbeitet.

No. 1. Enthält Sextquinten- und Nonenaccorde, die alle regelmäßig präparirt und aufgelöset werden. Das Subject ist allhier in der zwoten Stimme von oben nach unten enthalten.

No. 2. Wie vorher, ausser daß mit dem Nonenaccord der Anfang gemacht wird. Das Subject ist in der Oberstimme, wie überall in der Folge.

No 3. Abwechselnde Sextquintenaccorde und harmonische Dreyklänge.

No. 4. Wie vorher, ausgenommen daß die Stimmen anders vertheilet werden.

No. 5. wie No. 2. ausser daß die Harmonien allhier weiter auseinander gesetzet sind.

No. 6. Abwechselnde Septimen und Sexten.

No. 7. Wie vorher, ausser daß die Mittelstimmen anders gestellet sind. Da der Tenor beym Schlusse über den Alt wegsteiget, so ist solches durch einen Querstrich angezeiget worden.

No. 8. In dem vorlezten Tacte fehlet zu der Baßnote d die Terz f, indem die Quinte, der Folge wegen, verdoppelt wird, nemlich

c		c
a	anstatt	a
a		f
d		d

No. 9. Hiebey ist nichts besonders, ausser der Auflösung der None e in die falsche Quinte d, und die Auflösung der Undecime oder Quarte in die verminderte Septime zu merken.

No. 10. Die chromatischen Sätze sind in Obacht zu nehmen.

No. 11. Hier kommt in den Tönen es—d / a—g eine Quintenfolge vor, die nur in Mittelstimmen, wie allhier, und auch

zur

zur Noth zwischen einer Mittel- und äussersten Stimme, niemahls aber zwischen den beyden äussersten Stimmen erlaubt ist.

No. 12. Der chromatisch absteigende Baß mit den dazu gehörigen Harmonien ist zu merken.

No. 13 und 14. ist leicht zu verstehen.

N. 15. Der chromatisch aufsteigende Baß ist zu merken.

12. Exempel.
Worinnen der Alt figurirt ist.

Tab. VIII. Fig. 2.

13. Exempel.
Worinnen der Tenor figurirt ist.

Tab. VIII. Fig. 3.

14. Exempel.
Worinnen der Tenor und Baß figuriren.

Tab. VIII. Fig. 4.

15. Exempel.
Worinnen alle Stimmen abwechselnd figuriren.

Tab. VIII. Fig. 5. Der zweyte Tact der andern Clausel, worinnen auf der Cadenznote a die Terz cis verdoppelt ist, kann auch vermittelst der Uebersteigung der beyden Mittelstimmen, so wie bey Fig. 6. gesetzet werden, da alsdenn die Baßnote a durch den Einklang verdoppelt wird. Der Tenor gehet allhier h cis. d. a, und der Alt e. a h. cis.

Anmerkung.

Um sich über einem Choral in dem vierstimmigen Satze auf allerhand Art zu üben, verfahre man folgendergestalt.

1) Man gebe selbigen dem Diskant, und componire ihn

α) im gleichen consonirenden Contrapunct.

β) im gleichen consonirenden und dissoniren Contrapunct.

γ) im bunten Contrapunct mit durchgehenden und Wechselnoten, welche entweder in einer der drey tiefern Stim-

men allein, als nemlich entweder im Alt, Tenor oder Baß, oder wechselsweise zwischen den vier Stimmen Platz haben können, etwann so wie bey Fig. 5. Tab. VIII. in dem lezten Fall.

2) Man gebe selbigen dem Alt, ⎫ und verfahre wie vorher
3) dem Tenor, und endlich ⎬ beym Diskant.
4) dem Baß, ⎭

Die besten Muster in dieser Schreibart, die man vor Augen zu nehmen hat, sind die hieher gehörigen Ausarbeitungen des seel. Hrn. Capellmeisters Bach.

Zehnter Abschnitt.

Von dem fünfstimmigen Satze.

§. 1.

Die Regeln desselben sind,

1) daß die Stimmen nicht leichtlich über eine Decime Septime auseinander gehen sollen.
2) daß die Cadenzen, besonders am Ende, mit allen Consonanzen gesetzet werden sollen.

§. 2.

Wenn unterdessen mit diesem Satze gewisse Freiheiten angehen: so wollen wir solche allhier erklären, nicht zwar als ob solche alle ohne Unterscheid, und sonder weitere Umstände, in einer fünfstimmigen Composition Platz finden, sondern weil wir solche gerne an einem Orte zusammen lehren wollen. Diese Freiheiten sind:

Erste Freiheit.

1) Daß man hin und wieder, wo es die Noth erfordert, und keine andere bequeme Fortschreitung sonst möglich ist, zwo **Octaven oder Quinten in der Gegenbewegung** hintereinander brauchen kann. In dem fünf- und sechsstimmigen Satze ist man dieser Nothwendigkeit zwar eben noch nicht unterworfen. In dem siebenstimmigen aber fänget sie an, sich sehr zu äussern. Unter-

dessen

dessen kann man allezeit, in was für einem vielstimmigen Satze es sey, wenn man ein reines Gewissen behalten will, dieser Nothwendigkeit aus dem Wege gehen. Man braucht nemlich die Folge der Harmonien nur dergestalt einzurichten, daß

α) von dem vorhergehenden Accorde allezeit einige Noten zu dem folgenden liegen bleiben.

β) Daß man nicht auf jedem neuen Tacttheile den Accord verändert, sondern selbigen, wenigstens zwo Tacttheile, liegen lässet.

In Ansehung der im vielstimmigen Satze in der Gegenbewegung erlaubten Octaven und Quinten ist zu merken:

α) Daß die **Octaven** nur am Ende eines Stücks, damit in der Final-Triade nicht die Quinte oder Terz mehr als billig verdoppelt werde, statt finden. Wir werden weiter unten davon ein Exempel sehen.

β) Daß aber die **Quinten** von dieser Art sowohl in der Mitte als am Ende erlaubt werden.

γ) Daß die Quinten und Octaven nur in den Mittelstimmen, oder zwischen einer äussersten und mittelsten, gebraucht werden können.

Die Ursache, warum dergleichen Octaven und Quintenfolgen in der Gegenbewegung in einem vielstimmigen Satze geduldet werden, ist: weil der Platz der beyden Quinten überall bedeckt ist. Wenn es also in einem dreystimmigen Satze ein Fehler wäre, folgenden Gang zu machen:

$\bar{g}$	$\bar{d}$	Die Stimmen steigen
$\bar{e}$	h	herunter
c	g	der Baß steigt herauf.

So ist solches hingegen kein Fehler bey Fig. 1. Tab. IX. wo sich zwischen dem Basse und dem dritten Diskant gleich zum Anfange in einem neunstimmigen Satze die Quinte $\left\{\begin{matrix}\bar{g} & \bar{d} \\ c & g\end{matrix}\right.$, in der Gegenbewegung findet, weil so wohl die erste Quinte $\frac{\bar{g}}{c}$, durch die verschiedenen Ver-

doppelungen des g und c, als auch die andere, durch die Verdoppelung des d und g, genugsam gedeckt ist.

Zwote Freiheit. 2) Verdeckte Octaven und Quinten kommen in dem vielstimmigen Satze gar nicht in Betracht. Doch muß man die beyden äussersten Stimmen so viel rein als nur immer möglich ist, halten.

Dritte Freiheit. 3) Der Sprung einer Terz, Quarte, Quinte oder Sexte, verhütet in dem vielstimmigen Satze den Fehler der Quinten und Octaven, z. E.

c — a | h oder c — e | d
f | e c | d

Doch müssen die äussersten Stimmen damit verschonet bleiben.

Vierte Freiheit. 4) Zwo grosse Terzen, oder zwo kleine Sexten können hintereinangesetzet werden.

Fünfte Freiheit. 5) Eine Mittelstimmme kann von einer, zwo oder mehrern tiefern Mittelstimmen überstiegen, oder von einer, zwo oder mehrern höhern Mittelstimmen unterstiegen werden. Wäre die Uebersteigung oder Untersteigung nicht erlaubt, so würde ein grösserer Raum, als zwo oder drey Octaven zu einem vielstimmigen Satze erfordert. Da würde es aber sowohl unten als oben an Sängern fehlen, und wäre es möglich dergleichen zu haben, was würde da zwischen den kreissenden Oberstimmen und den unverständlichen Unterstimmen für eine Proportion seyn? Alle Composition nemlich, sie sey so vielstimmig als sie wolle, und wäre sie hundertstimmig, muß in dem Umfange von drey Octaven, als $G — \overline{\overline{g}}$, aufs höchste viertehalb Octave, als $D — \overline{\overline{a}}$ enthalten seyn. Ohne diese Ueber- oder Untersteigung also würde es einer Stimme an Platz fehlen, sich auszudehnen, und man würde nicht Fortschreitungen genung zu den Mittelstimmen haben. Annoch wird durch selbige manche ungeschickte Verdoppelung verhütet; anderer Vortheile zu geschweigen, die sich einem jeden währender Uebung unter der Feder entdecken werden. Aus allem diesen aber folget nicht, daß man ohne Noth eine Stimme über eine andere weggehen lassen muß. Das würde ein Fehler seyn.

§. 3.

Ehe wir Exempel vom fünfstimmigen Satze geben, bemerke man noch überhaupt vom vielstimmigen Satze:

α) Daß, je mehr die Anzahl der Stimmen zunimmt, mit desto langsamern und ernsthaftern Figuren man componiren muß.

β) Daß da nicht alle Folgen von Harmonien ohne Unterscheid zur vielstimmigen Composition geschickt sind, man solche wohl auslesen, und die consonirenden den dissonirenden allenfalls vorziehen muß.

1. Exempel.

Tab. IX. Fig. 4. Die Ober und Baßstimme sind gegeben. Wie in den dazu gesetzten drey Mittelstimmen die Intervalle der Dreyklänge verdoppelt worden, bedarf keiner Erklärung.

2. Exempel.

Tab. IX. Fig. 5. Eben der Baß und die Harmonie wie zuvor. Der erste Diskant aber hat einen andern Gesang, dem zu Folge die Mittelstimmen eine andere Stellung erhalten, als vorhin.

3. 4. 5. 6. 7. 8. Exempel.

Tab. IX. Fig. 6. 7. 8. 9. 10. 11. In allen diesen Exempeln herrschet durchgehends einerley Harmonie und Baß. Wenn die Mittelstimmen bald in dieser, bald in jener Stellung erscheinen: so geschicht solches theils, weil die Oberstimme nicht allenthalben einerley Gesang hat, theils um die Möglichkeit von mehr als einer Art von Mittelstimme bey ebenderselben Ober- und Baßstimme, zu zeigen.

9. Exempel.

Tab. X. Fig. 5. Sind wiederum consonirende Sätze, die aber über eine andere Grundfortschreitung, als die bey Fig. 4. und 6. Tab. IX. erbauet sind.

10. Exempel.

Tab. X. Fig. 6. Ist eine Verlängerung der vorigen Harmonie durch einen Septimen- und Sextensatz. Die Verwechselung der Alt-

und Tenorstimme am Ende, da diese leztere über die erstere wegsteigt, ist zu bemerken.

11. Exempel.

Tab. X. Fig. 7. Wie die in einem vierstimmigen Satze allhier vorkommenden steigenden Sextengänge, am bequemsten fünfstimmig gesetzet werden können, siehet man bey Fig. 8. Es sind noch verschiedene andere Arten möglich, die Mittelstimmen zu setzen, wie ein jeder zu seiner Uebung damit die Probe machen kann. Es gehöret aber die gegenwärtige Art, worinnen der Alt über die zwote Diskantstimme wegsteiget, unter diejenigen, die sich am besten ausnehmen, und dabey den fliessendesten Gesang haben.

12. Exempel.

Tab. X. Fig. 9. Sind fallende Sextensätze, die man bey Fig. 10. fünfstimmig findet.

13. Exempel.

Tab. XI. Fig. 1. Der hier vorkommende Nonensatz hat weiter nichts als die Terz und Quinte zur Begleitung. Wer eine härtere Wirkung verlangt, kann annoch die Septime hinzuthun, wie bey Fig. 4.

14. Exempel.

Tab. XI. Fig. 2. Wer sich ein Gewissen machen wollte, die im ersten und zweyten Tacte zwischen den beyden höchsten Stimmen vorhandne grosse Terzen, h cis und cis dis, nach einander zu setzen, der
g a a h
würde keinen so vollen Concent, und dabey weniger fliessende Mittelstimmen zu wegebringen. Es kömmt auf die Probe an.

15. Exempel.

Tab. XI Fig. 3. Das hauptsächlichste, was man in Ansehung der Verdoppelung zu bemerken hat, ist die **Verdoppelung der falschen Quinte** in dem verminderten Septimenaccorde über dis. Sollte dieses Exempel sechsstimmig gemachet werden, so müßte die Terz fis aus dem verminderten Septimenaccorde duplirt, und von diesem fis

entweder eine Quarte hinauf, oder eine Quinte herunter, nemlich ins h gesprungen werden.

16. Exempel.

Tab. XI. Fig. 5. Ist aus dem vorhergehenden Exempel mit einiger Veränderung in der Harmonie und Melodie formirt.

Anmerkung.

Das auf der Tab. XI. Fig. 6. befindliche vierstimmigte Exempel ist in der Lehre vom vierstimmigen Satze vergessen worden. Es enthält selbiges einen bekannten Choral auf Orgelart gesetzt. Die wechselweise Bewegung der Stimmen ist in Betracht zu nehmen, und kann man sich nach Anleitung desselben in andern Chorälen üben.

Eilfter Abschnitt.

Vom sechsstimmigen Satze.

§. 1.

Der Umfang des sechsstimmigen Satzes ist eine Decime None, das ist drittehalb Octave, und dieser Umfang muß nicht ohne Ursach überschritten werden. In Ansehung der Freiheiten lese man die Lehre davon in dem vorhergehenden Abschnitte vom fünfstimmigen Satze.

§. 2.

1, 2 und 3. Exempel.

Tab. XII. Fig. 6. 7. 8. Man hat diese Exempel in den vorhergehenden Abschnitten vier- und fünfstimmig gesehen.

4. Exempel.

Tab. XI. Fig. 9. Die Dissonanzen müssen erwogen werden. Man kann versuchen, mit Beybehaltung der beyden äussersten Stimmen und ihrer Harmonie, die Mittelstimmen anders zu stellen.

5. Ex.

5. Exempel.

Tab. XII. Fig. 10. Ist ein galantes Exempel aus einem mit Ruhm bekannten Auctore aus dem vorigen Jahrhundert.

Zwölfter Abschnitt.

Von dem siebenstimmigen Satze.

§. 1.

Der Umfang des siebenstimmigen Satzes ist drittehalb Octave, so wie bey dem vorhergehenden sechsstimmigen Satze. Wegen der Freiheiten darinnen, lese man den Abschnitt vom fünfstimmigen Satze zurücke.

1. Exempel.

Tab. IX. Fig. 2. Die verschiednen Fortschreitungen, die man gebraucht, machen die Verwechselungen der Mittelstimmen nöthig.

2. Exempel.

Tab. IX. Fig. 3. Wir bemerken hier weiter nichts, als die **Verdoppelung der Quarte c in dem Sextquartenaccorde am Ende**, allwo die eine unter, und die andere über sich geht. Da eine solche Verdoppelung in dem Mißbrauchsweise sogenannten Quintquartenaccord nicht Statt findet: so wird man dadurch den Unterscheid der Quarte und Undecime einigermassen einsehen lernen. Uebrigens muß die ordentliche Quarte in dem Sextquartenaccorde, wenn solche doppelt gesetzet werden soll, so wohl in der einen als der andern Stimme, so wie in diesem Exempel, ordentlich in der ernsthaften Schreibart vorherliegen.

Dreyzehnter Abschnitt.
Von dem achtstimmigen Satze.

Der Umfang des achtstimmigen Satzes kann sich bis an die drey Octaven, aber nicht leichte drüber, erstrecken. Hier finden nunmehro alle Freiheiten Statt. Man findet solche in dem Abschnitte von dem fünfstimmigen Satze nach der Reihe erkläret.

1. Exempel.

Tab. XII. Fig. 1. Da nicht genungsame gute Progreßionen zum gleichen Contrapuncte vorhanden waren: so hat man dieserwegen hin und wieder den ungleichen Contrapunct mit zweyen Viertheilen gegen eine Weisse, zu Hülfe genommen, so wie solches schon vorhero in einigen wenigstimmigern Exempeln geschehen ist. Diese allhier befindliche Folge von Harmonien gehöret unter die schweren für die vielstimmige Composition.

2 und 3. Exempel.

Tab. XII. Fig. 2. 3. Diese beyden Exempel enthalten leichtere Harmonien zur Ausfüllung der Mittelstimmen.

Vierzehnter Abschnitt.
Von dem neunstimmigen Satze.

Es ist mit dem neunstimmigen Satze nicht anders als mit dem achtstimmigen in Ansehung des Umfanges und der Freiheiten bewandt. Zur Noth kann man denselben bis viertehalb Octaven ausdehnen. Uebrigens mag man nun mit zehn, eilf, zwölf nnd mehrern Realstimmen setzen wollen: so findet sich in Ansehung des Umfangs, der Regeln und Freyheiten nichts mehr zu beobachten, als was von dem acht- und neunstimmigen gilt.

1. Exempel.

Tab. XII. Fig. 4. Das allhier befindliche Exempel findet man bey Fig. 5. für zwey Chöre vertheilet.

2. Exempel.

Tab. X. Fig. 1. Dieses Exempel findet man bey Fig. 2. für zwey Chöre ausgesetzt.

3. Exempel.

Tab. X. Fig. 3. Zwischen dem vierten Diskant und dem Basse findet man am Ende eine Octave in der Gegenbewegung, um dadurch eine vierte Verdoppelung der Finalnote c zu erhalten. Auf diese Art sind die Intervalle des Dreyklanges c in der rechten Proportion verdoppelt, da das c viermahl, die Quinte g dreymahl und die Terz e zweymahl gesetzet sind.

4. Exempel.

Tab. X. Fig. 4. Es findet sich hier wieder eine Octave in der der Gegenbewegung zwischen dem zweyten Alt und dem Basse am Ende.

5. Exempel.

Tab. IX. Fig. 1. Ohne die vorkommende Quinten in der Gegenbewegung wäre es unmöglich gewesen, den Stimmen eine verschiedne bequeme Fortschreitung zu geben.

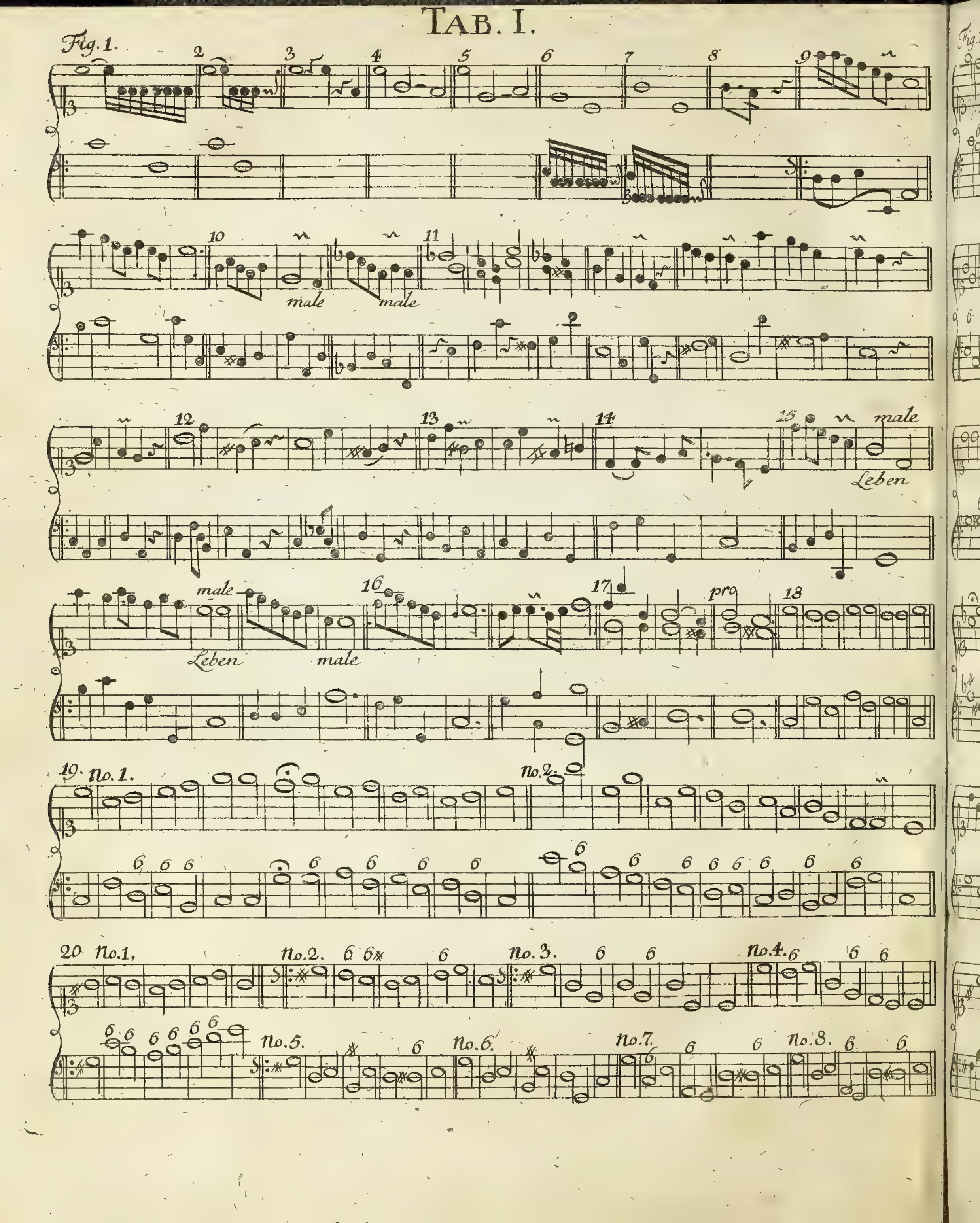


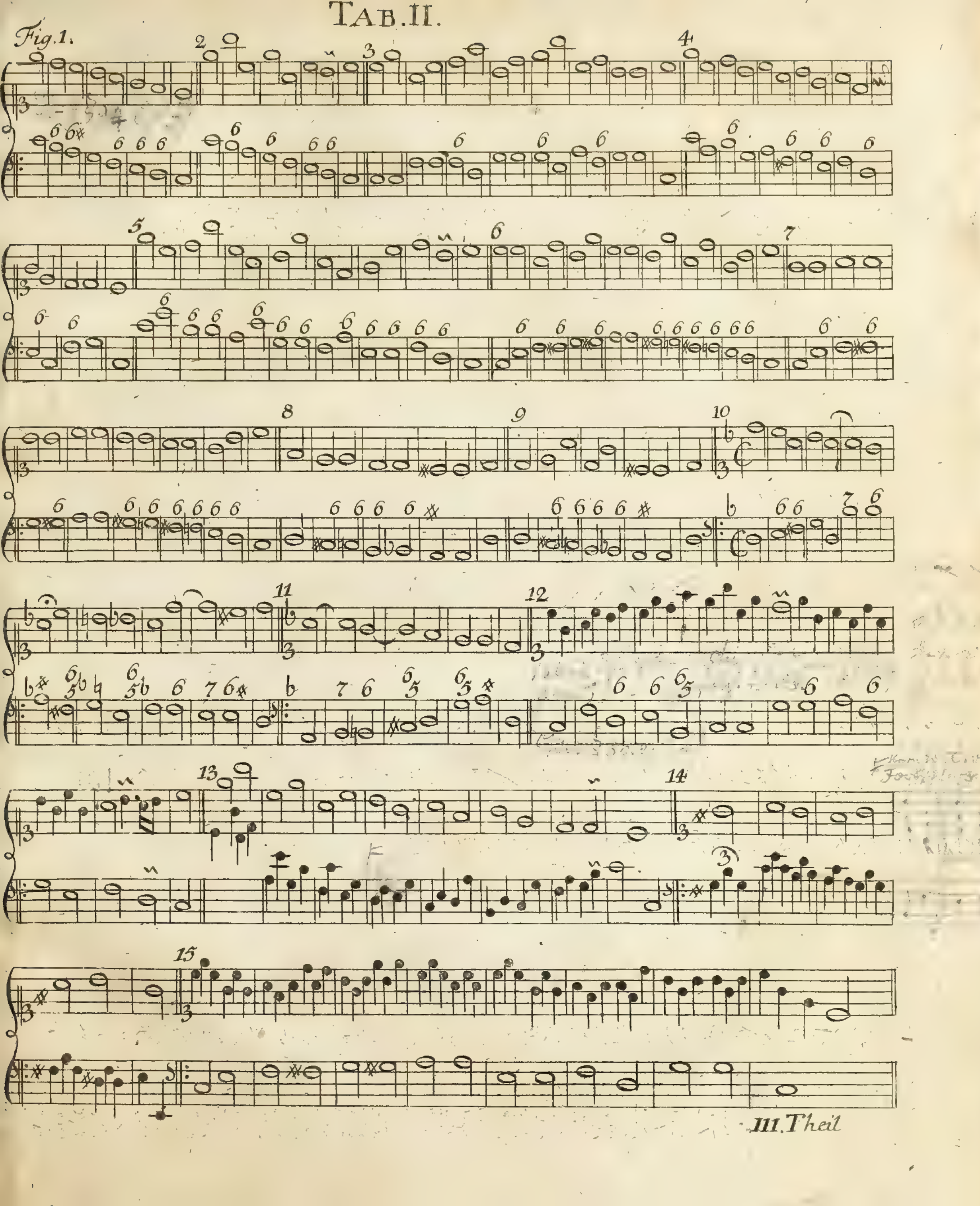


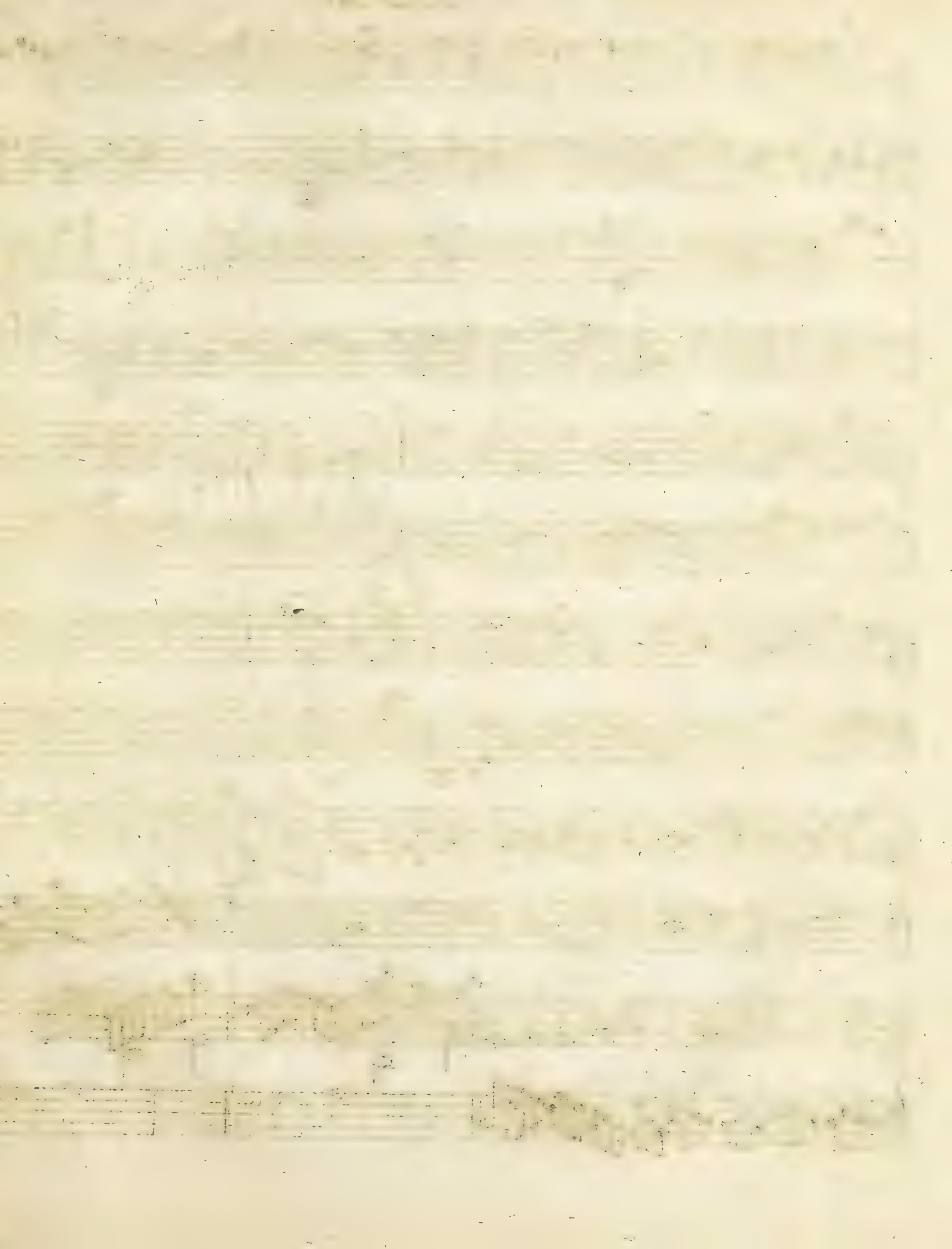
General-Register über alle drey Theile.

A.

Ver-


TAB. I.
Fig. 1.
2
3
4
5
6
7
8
9
10
male
male
11
12
13
14
15
male
Leben
male
Leben
male
16
17
pro
18
19. No. 1.
No. 2.
20 No. 1.
No. 2.
No. 3.
No. 4.
No. 5.
No. 6.
No. 7.
No. 8.


Fig. 1.
III. Theil



TAB. III.

Fig. 1.

2

3

4

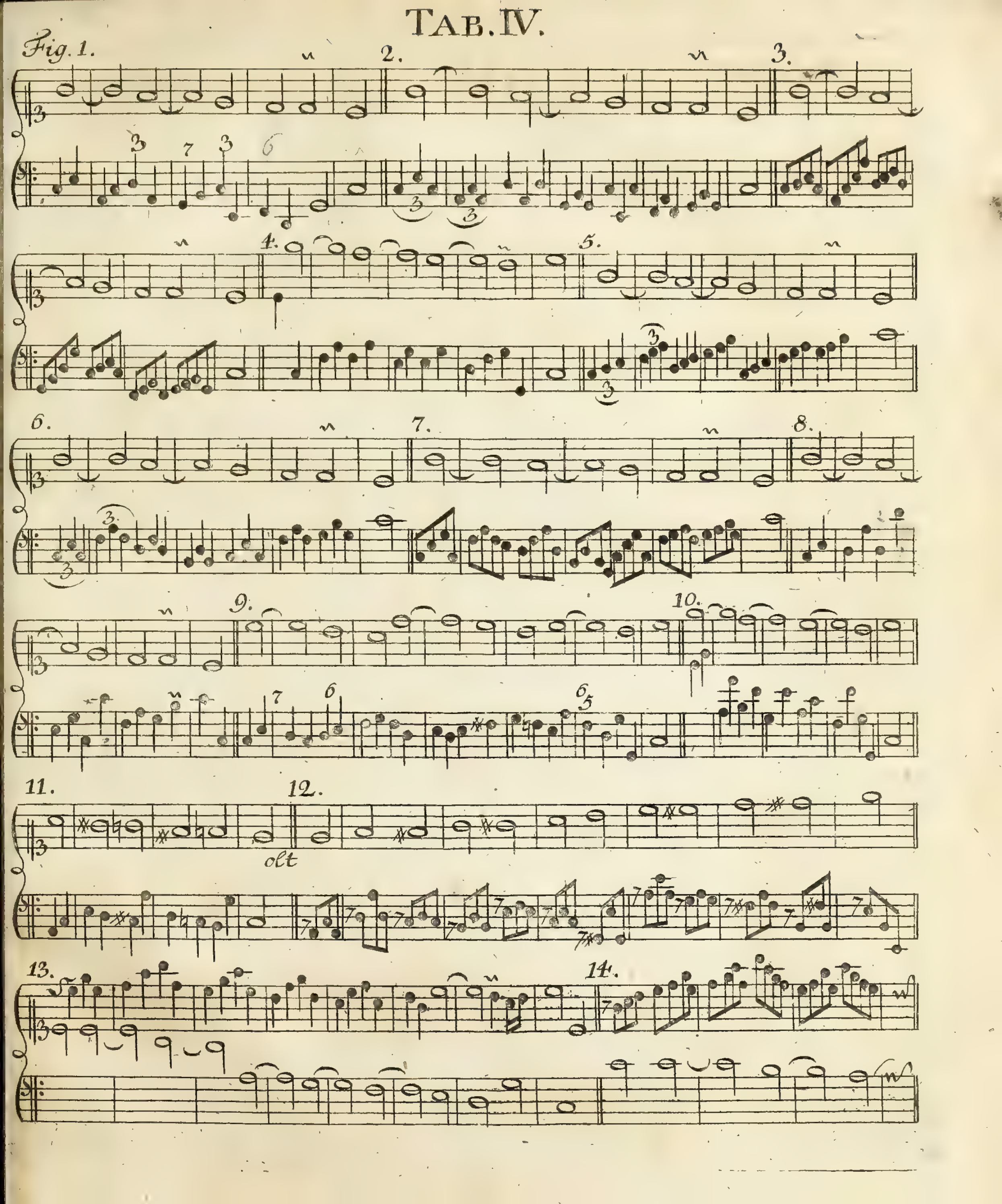
5

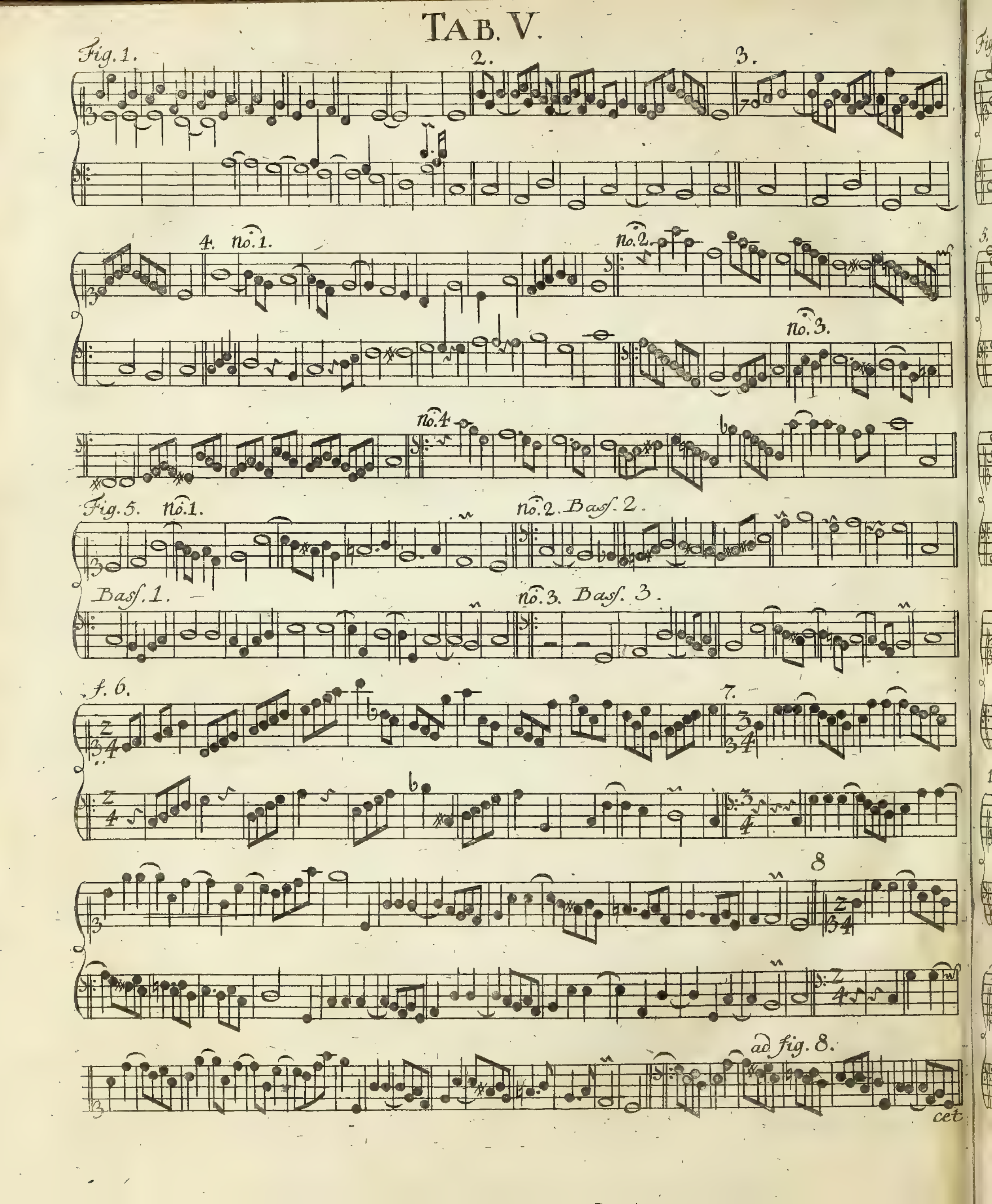
6

7

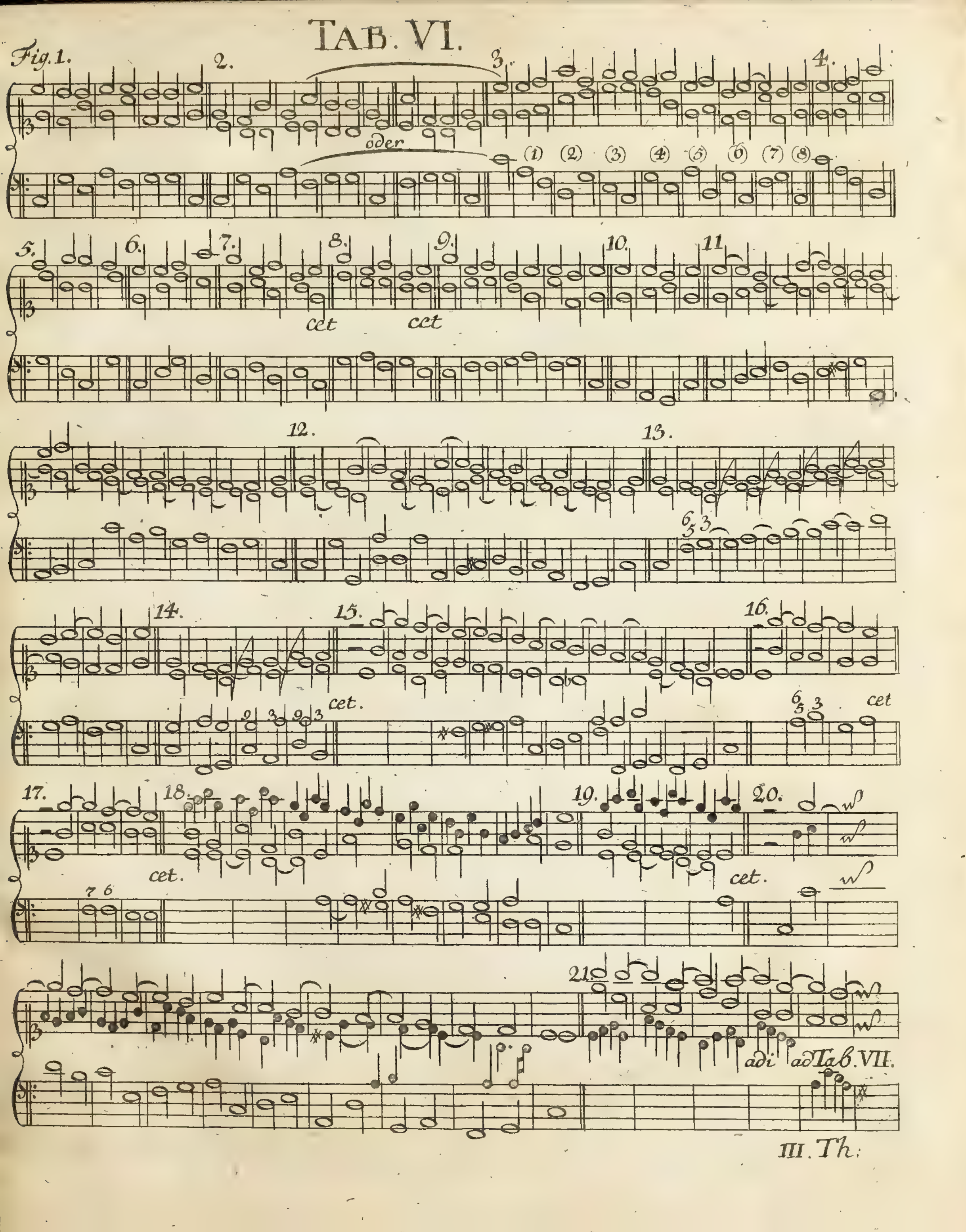
8

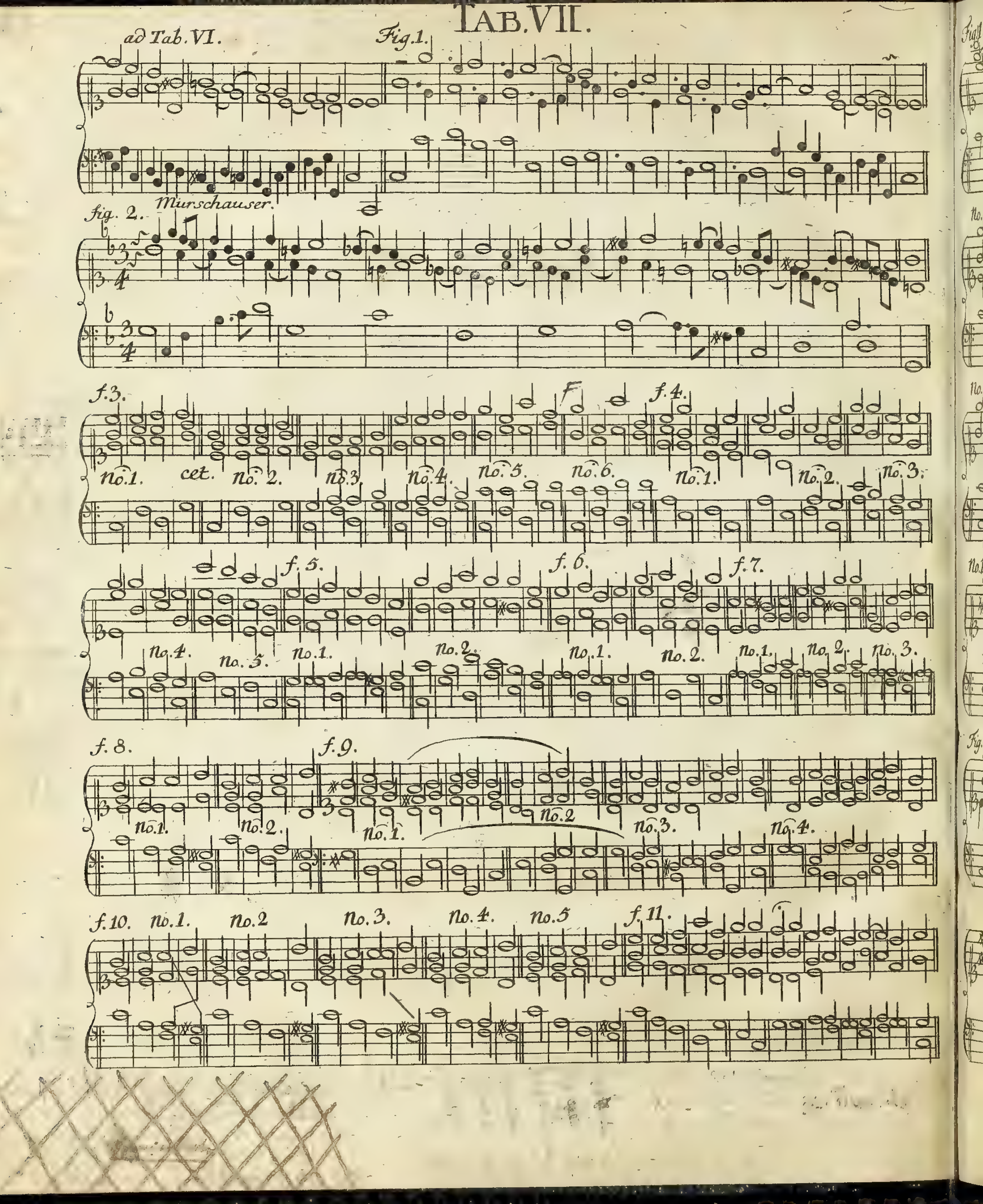
9

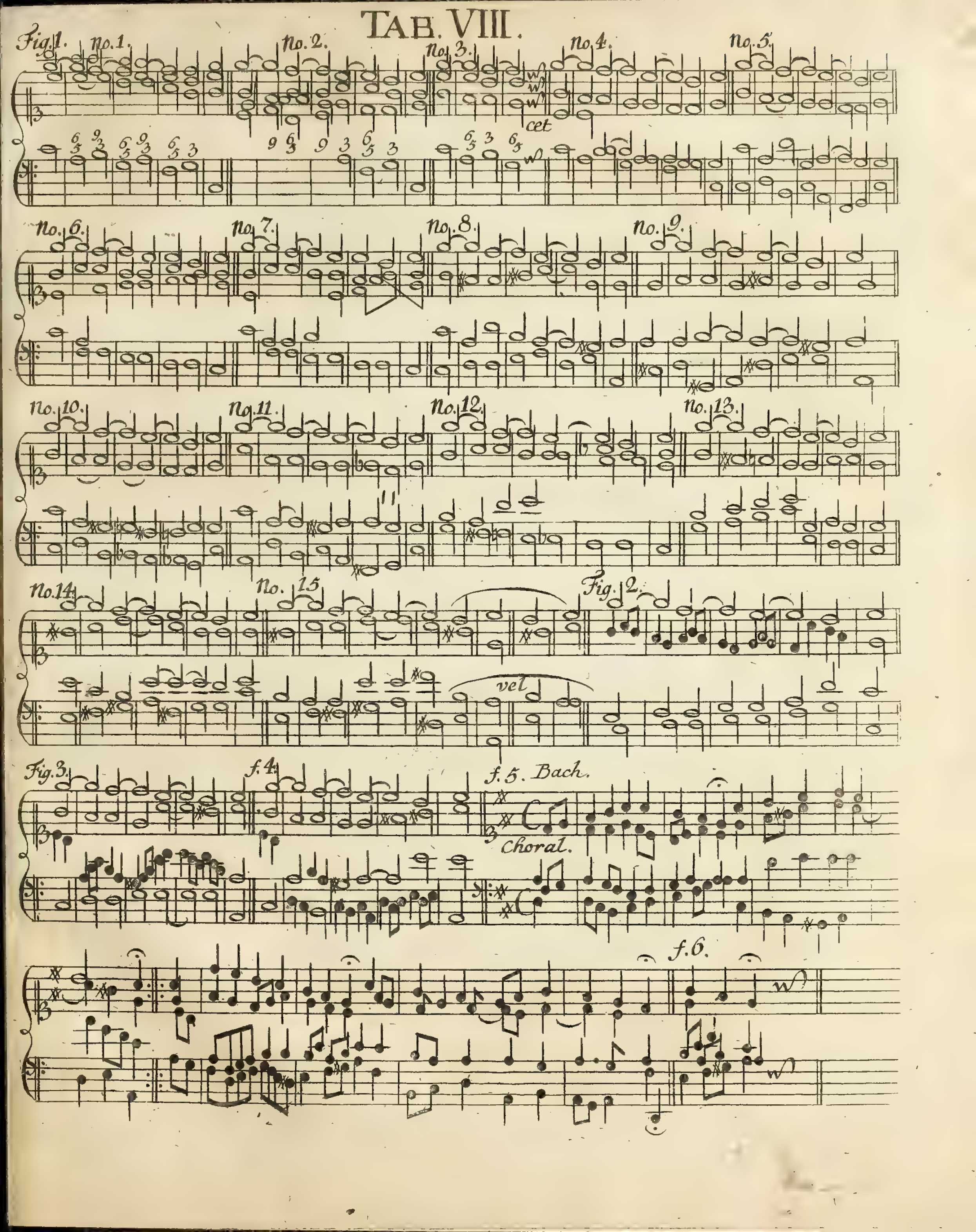

TAB. IV.
Fig. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
olt
13.
14.



TAB. V.
Fig. 1.
2.
3.
4. no. 1.
no. 2.
no. 3.
no. 4.
Fig. 5. no. 1.
no. 2. Bass. 2.
Bass. 1.
no. 3. Bass. 3.
f. 6.
7.
8
ad fig. 8.
cet.


TAB. VI.
Fig. 1.
2.
3.
4.
oder
(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11
cet
cet
12.
13.
14.
15.
16.
cet.
cet
17.
18.
19.
20.
cet.
cet.
21.
adi
ad Tab. VII.
III. Th:


TAB.VII.
ad Tab. VI.
Fig. 1.
fig. 2.
Murschauser.
f.3.
no.1.
cet.
no. 2.
no.3
no.4.
no. 5.
no. 6.
F
f.4.
no. 1.
no. 2.
no. 3.
no.4.
no. 5.
no.1.
f. 5.
no.2.
f. 6.
no. 1.
no. 2.
f.7.
no. 1.
no. 2.
no. 3.
f. 8.
no.1.
no.2.
f.9.
no. 1.
no.2
no.3.
no.4.
f.10.
no.1.
no.2
no.3.
no.4.
no.5
f.11.


TAB. VIII.
Fig. 1.
no. 1.
no. 2.
no. 3.
no. 4.
no. 5.
cet
no. 6.
no. 7.
no. 8.
no. 9.
no. 10.
no. 11.
no. 12.
no. 13.
no. 14.
no. 15
Fig. 2.
vel
Fig. 3.
f. 4.
f. 5. Bach.
Choral.
f. 6.

TAB. IX.

Fig. 1.

Fig. 2.

3.

NB

NB

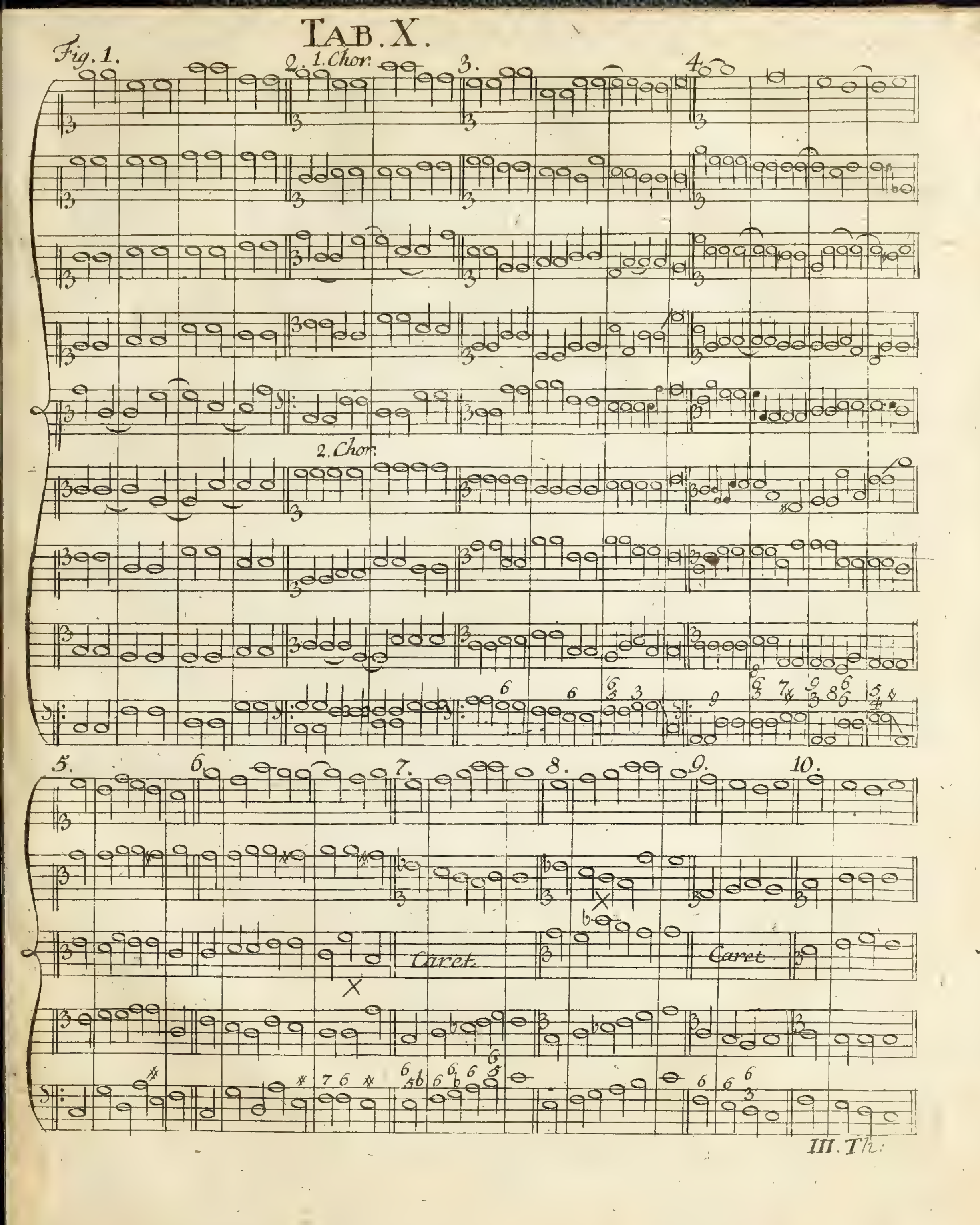
NB

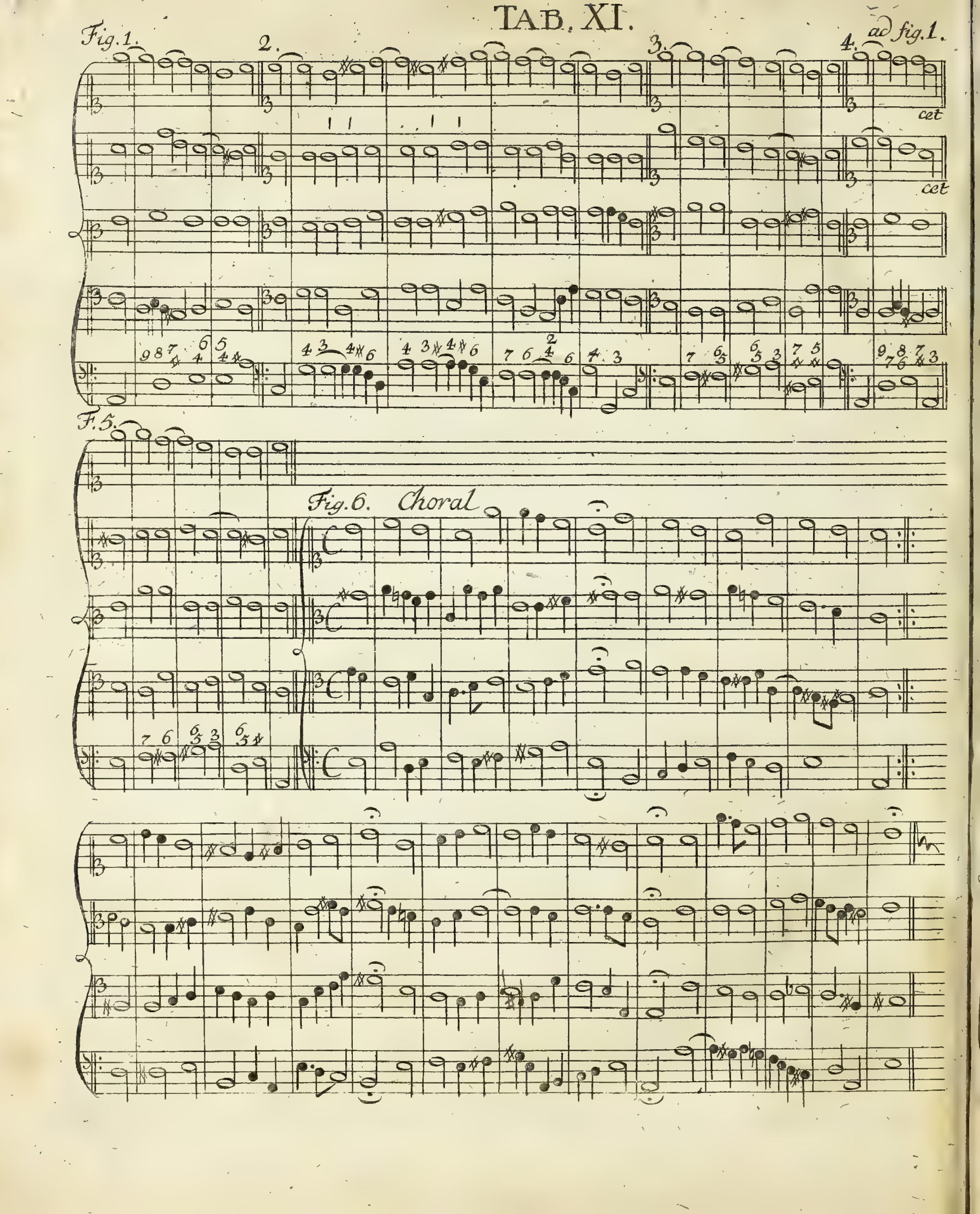
4 3 4 3 4 3 ♯

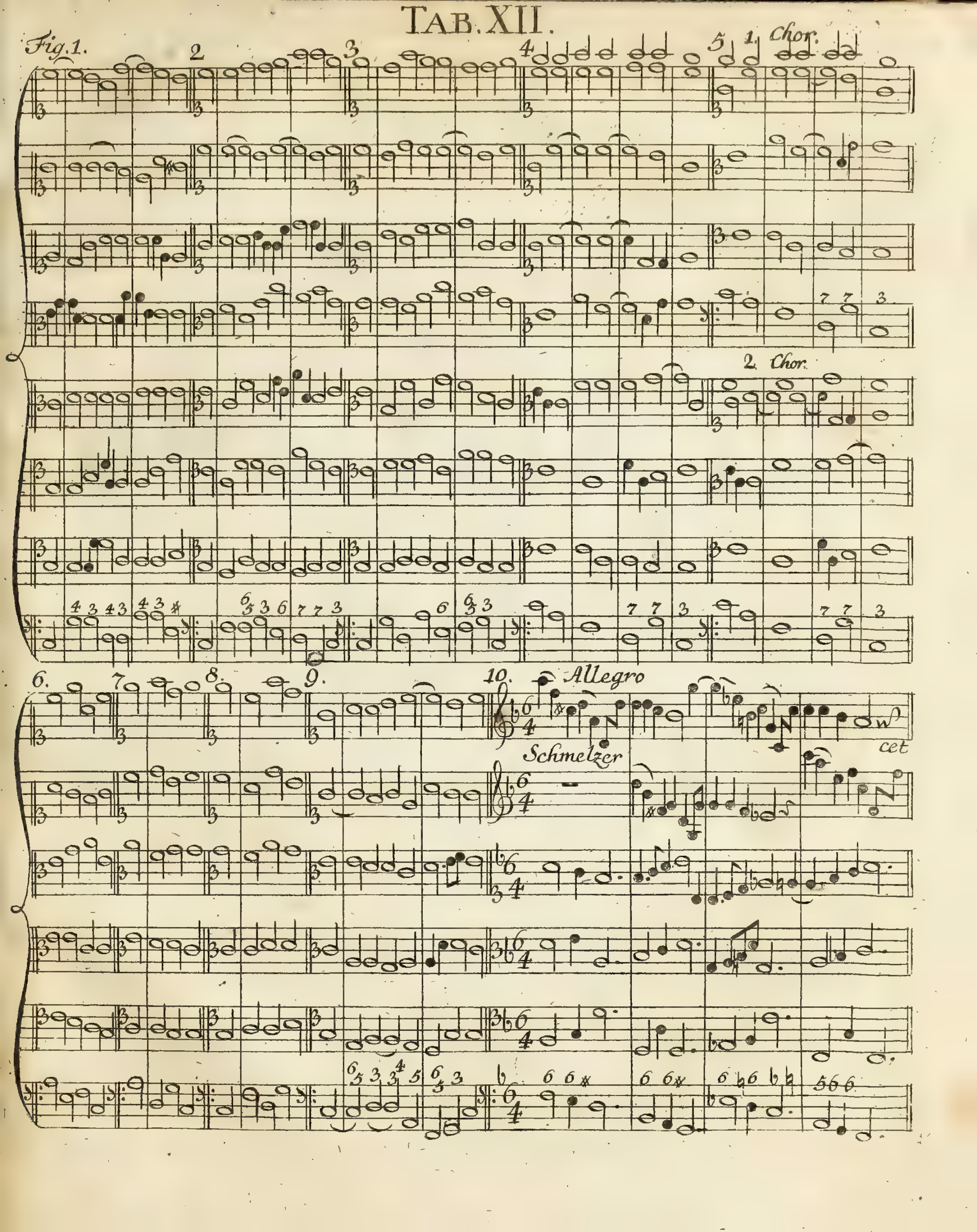
6 9 8 9/6 6/5 7 3 6/4 3

NB

4 5 6 7 8 9 10 11


TAB. X.
Fig. 1.
2. 1. Chor.
3.
4.
2. Chor.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
Caret
Caret
III. Th:


Fig. 1.
2.
3.
4.
ad fig. 1.
cet
cet
F. 5.
Fig. 6. Choral


Fig. 1.
1. Chor.
2. Chor.
Allegro
Schmelzer
cet

Anhang

zum

Handbuche

bey dem

Generalbasse

und der

Composition;

worinnen, zur Uebung der gewöhnlichern harmonischen Dreyklänge und Septimenaccorde, Probeexempel vorgeleget werden, und hiernächst dasjenige, was ein jeder Componist von dem doppelten Contrapunct und der Verfertigung einer Fuge wissen muß, gezeiget wird.

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst acht Kupfertafeln.

BERLIN,
verlegt von Gottlieb August Lange 1760.



Anhang
zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition.

Erstes Capitel.

Welches allerhand Probeexempel zur Uebung der gewöhnlichern harmonischen Dreyklänge, im vierstimmigen Satze, enthält.

§. 1.

Die gewöhnlichern harmonischen Dreyklänge sind 1) der harte oder grosse Dreyklang, z. E. c e g, und 2) der weiche oder kleine Dreyklang, z. E. a c e. Ich füge annoch zu selbigen den weichen verminderten Dreyklang, den wir Kürze wegen nur den mangelhaften Dreyklang schlechtweg nennen wollen, z. E. h d f. Ich füge ihn deßwegen hinzu, weil er

in gewissen fortgesetzten symmetrischen Progreßionen, besonders in den weichen Tonarten, nicht leicht vermieden werden kann.

§. 2.

Ich setze bey der, mit diesen Dreyklängen anzustellenden Uebung, die in den drey ersten Theilen dieses Handbuchs, 1) in Absicht auf das Verbot der Quinten und Octaven; und 2) in Absicht auf die Verdoppelung der Consonanzen, gegebnen Regeln voraus, und nehme die Uebung, in Ansehung der Fortschreitung des Baßes, auf folgende verschiedne Arten vor, als:

α) Mit steigenden Quarten und fallenden Quinten.
β) Mit steigenden Quarten und fallenden Terzen.
γ) Mit steigenden Quinten und fallenden Quarten.
δ) Mit fallenden Quarten, und steigenden Secunden; ingleichen mit steigenden Terzen und fallenden Quarten.
ε) Mit steigenden Terzen, und fallenden Secunden; ingleichen mit steigenden Secunden und fallenden Terzen.

§. 3.

Die Art der Uebung, in Absicht auf die Lage der Stimmen, geschicht auf zweyerley Art, als 1) dem gemeinen Clavieraccompagnement gemäß, da die linke Hand nichts weiter, als die Baßnote anschlägt; die rechte aber die übrigen drey Stimmen nimmt. 2) dem getheilten Clavieraccompagnement gemäß, da eine Hand, wenigstens größtentheils, eben so viele Stimmen nimmt, als die andere. Diese Uebung gehört in die Composition, und entspringet aus den weitern oder zerstreuten Versetzungen der verdoppelten Dreyklänge.

§. 4.

Da es nicht genug ist, die Schemata oder Probeexempel dieser Uebungen in einem Tone inne zu haben: so muß es sich ein fleißiger Schüler des Generalbasses und der Setzkunst nicht verdriessen lassen, solche, vermittelst gehöriger Transposition, auch in allen übrigen mit Kreutzen oder Been versehenen Tönen, vorzunehmen.

α) Exempel mit steigenden Quarten und fallenden Quinten.

1) Im

1) Im gemeinen Accompagnement

Man sehe Fig. 1., wo die Terz und Quinte wechselsweise in der höchsten Stimme erscheinen. Wegen der verdeckten Quinten, die in dergleichen Progreßionen vorkommen können, z. E. allhier zwischen der Diskant- und Tenorstimme, haben wir in dem dritten Theile des Handbuchs unsre Meinung zur Gnüge an den Tag gelegt.

Bey Fig. 2. nehmen die Octave und Terz, und bey Fig. 3. die Quinte und Octave wechselsweise den obersten Platz ein.

Wenn man die Fortschreitung des Basses umkehret, und mit fallenden Quinten und steigenden Quarten, aus der Arsi in Thesin, fortgehet, so muß die Bewegung der drey höhern Stimmen darnach gehörig eingerichtet werden, damit keine fehlerhafte Gänge entstehen. Es müssen nemlich so wenig allhier, in der umgekehrten Fortschreitung, als in der vorhergehenden ersten mit steigenden Quarten, und fallenden Quinten, alle vier Stimmen in gerader Bewegung zugleich auf- oder abgehen. Wie die Bewegung geschehen müsse, siehet man

bey Fig. 4. wo die Terz und Octave in der Oberstimme abwechseln.

bey Fig. 5. wo die Quinte und Terz wechselsweise den Diskant führen; und

bey Fig. 6. wo solches mit der Octave und Quinte geschicht.

Wegen dieser drey lezten Schematum ist zu erinnern, daß solche nicht weniger, als die drey erstern, dem Tone C angehören; und dem zu Folge gehörig transponiret werden müssen. Die Baßfortschreitung ist in drey erstern Exempeln ausdrücklich mit steigenden Quarten und fallenden Quinten; in den drey leztern aber mit fallenden Quinten und steigenden Quarten, und zwar deßwegen gemacht worden, um die übermäßige Quarte f—h zu vermeiden, und selbige in die falsche Quinte h—f zu verwandeln. Herr Sorge ist, vermuthlich aus Unbedachtsamkeit, in seinem Vorgemache, I. Theil, Tab. IX. Fig. 7. in den Fehler gefallen, der hier vermieden worden ist, indem er den Baß, so wie bey Fig. 7. gehen lässet. Diese übermäßige Quartenprogreßion gehöret unter die übermäßigen Freyheiten des galanten Styls, wozu kein Lehrer der Composition, ohne eine gehörige Erklärung hinzuzufügen, Anleitung geben muß.

In dem Molltone kann man die Uebung, nach Anleitung folgender Vorstellung, mit fallenden Quinten und steigenden Quarten vornehmen.

	e	f	d	e	c	d	h	c
	c	d	h	c	a	h	gis	a
	a	a	g	g	f	f	e	e
Baß	a	d	g	c	f	h	e	A

Die Diskantstimme und der Baß, ingleichen der Alt und der Baß machen beständig eine Gegenbewegung unter sich. Der Tenor und Baß procediren wechselsweise in der Seiten- und Gegebewegung.

ferner.

	c	d	h	c	a	h	gis	a
	a	a	g	g	f	f	e	e
	e	f	d	e	c	d	h	c
Baß	a	d	g	c	f	h	e	A.

Hier machen der Diskant und Tenor eine beständige Gegenbewegung in Ansehung des Basses; währender Zeit der Alt und der Baß in der Seiten- und Gegenbewegungen abwechseln.

ferner.

	a	a	g	g	f	f	e	e
	e	f	d	e	c	d	h	c
	c	d	h	c	a	h	gis	a
Baß	a	d	g	c	f	h	e	A.

Die Bewegung der Stimme ist leicht aus dem vorigen zu beurtheilen. Wir müssen aber nunmehro, nachdem wir die guten Einrichtungen der drey höhern Stimmen gegen den Baß gesehen, auch die schlechtern, um sie zu vermeiden, kennen lernen. Die mit offenbaren Quinten und Octaven, welche ganz fehlerhaft sind, brauchen ohne Zweifel nicht bemerket zu werden. Hier sind drey bey Fig. 8. 9. 10, von einer weniger schlechtern Sorte, die aber darum doch nicht gut sind, weil sich alle vier Stimmen mit einmahl in gerader Bewegung von der Thesi zur Arsi fortbewegen. In der Folge zweer Accorde kann zwar eine verdeckte Quinte, oder eine verdeckte Octave, von der-

jenigen

jenigen Sorte hauptsächlich, da sich eine Stimme stuffenweise fortbeweget, währender Zeit die andere springet, zugelassen werden. Aber eine verdeckte Octave und verdeckte Quinte zusammen finden keine Statt; es wäre denn, daß eine andere Stimme eine Gegenbewegung machte.

Ich habe bisher lauter symmetrische Schemata zur Begleitung der Baßstimme beygebracht, als welche zur mechanischen Uebung des Accompagnements im Anfang die bequemsten sind. Ich füge anitzt bey Fig. 11. 12. 13. einige unsymmetrische Schemata hinzu, die man in der Folge nutzen kann.

2) Im getheilten Accompagnement.

In dem vorhergehenden gemeinen Accompagnement wurde niemahls ein ander Intervall, als die Octave, in den Accorden verdoppelt. Hier trift die Verdoppelung bald die Octave, bald die Quinte, bald die Terz.

Man sehe Fig. 14. wo die Dreyklänge, vermittelst der mit der Octave und Terz wechselsweise geschehenden Verdoppelung, zu Vierklängen gemacht werden.

Das Schema bey Fig. 15. ist darinnen von dem vorhergehenden unterschieden, weil hier sowohl in Thesi als Arsi die Octave; in Thesi aber zugleich die Terz verdoppelt, und die Quinte dafür weggelassen wird.

Wenn bey Fig. 16. die Octave in Thesi zweymahl verdoppelt wird, und dafür die Quinte wegbleibt: so geschicht solches bey Fig. 17. in Arsi. Bey der ersten Figur ist der Vierklang in Arsi vollständig; bey der leztern aber in Thesi. Es ist aus diesem Grunde das leztere Schema besser als das erstere. Indessen ist es nicht möglich, besonders in der contrapunctischen Schreibart, dergleichen, wegen der wegbleibenden Quinte, etwas leere Harmonien allezeit zu vermeiden. Noch ist es allezeit besser, die Quinte, als die Terz wegzulassen, wie solches vor diesem geschahe, da man z. E. mit der zweyfach verdoppelten Octave, und mit der Quinte aufhörte und schloß, welches unstreitig eine sehr magre Harmonie war.

Bey Fig. 18. sieht man noch ein ander Schema, wo in Arsi mit der Octave, und in Thesi, bey wegbleibender Quinte, mit der Terz verdoppelt wird.

Von fehlerhaften Zerstreuungen der Harmonien mögen folgende drey Exempel genüg seyn; das bey Fig. 19, wo alle vier Stimmen von der Thesi zur Arsi zugleich herunter gehen; und das bey Fig. 20, wo ausser dem vorigen Fehler, annoch ein garstiges Vacuum (man sehe den dritten Theil des Handbuchs;) vorkömmt. Mit Fig. 21. hat es eben die Bewandtniß, als dem vorigen Exempel, nur daß das Vacuum allhier einen andern Platz bekömmt. Noch sind die, bey fortgesetzter Folge, in der Tiefe vorkommenden Terzen verwerflich. Man wird hieraus erkennen, daß nicht alle mögliche Versetzungen und Zerstreuungeu der Harmonie gleich gut und brauchbar sind. Die Natur giebt vieles, gutes und schlechtes. Das erstere ist nur zu behalten; aber das leztere zu vermeiden. Man hat es in der Musik nicht mit der blossen Natur, sondern auch mit der Kunst zu thun; und diese muß jene verbessern, wo es nöthig ist.

In dem Molltone, wo wir den Baß mit Quinten fallen, und mit Quarten steigen lassen, kann man folgende vier gute Schemata in Uebung bringen, wovon wir den Anfang bey Fig. 22, 23, 24, und 25 in Noten sehen. Zur Ersparung des Kupfers wollen wir jedes Schema allhier ganz mit Buchstaben hersetzen:

Fig. 22.	a	a	g	g	f	f	e	e
	c	d	h	c	a	h	gis	a
	e	f	d	e	c	d	h	c
	a	d	g	c	f	h	e	A

In diesem vorhergehenden Exempel, welches eigentlich in die Composition gehöret, und für das Accompagnement zu weitgriffig ist, geschicht die Verdoppelung der Dreyklänge durchgehends mit der Octave. In dem folgenden geschicht solche wechselsweise mit dem Einklange und der Octave.

Fig. 23.	c	d	h	c	a	h	gis	a
	e	f	d	e	c	d	h	c
	a	a	g	g	f	f	e	e
	a	d	g	c	f	h	e	A

In dem folgenden Exempel wird die Octave in Thesi zweymahl verdoppelt, und muß die Quinte, welche einmahl in Arsi verdoppelt wird, dafür allhier wegbleiben.

Fig.

Fig. 24.

c	d	h	c	a	h	gis	a
e	f	d	e	c	d	h	c
e	d	d	c	c	h	h	a
a	d	g	c	f	h	e	A

In dem folgenden Exempel entstehen die Vierklänge durch nichts als die blosse Verdoppelung der Octave.

Fig. 25.

e	f	d	e	c	d	h	c
a	a	g	g	f	f	e	e
c	d	h	c	a	h	gis	a
a	d	g	c	f	H	e	A

In dem Schemate bey Fig. 26. kann man, in gewissen contrapunctischen Compositionen, die Verdoppelung der Terzen, zumahl in Arsi, wohl entschuldigen. Aber der vorlezte Tact muß wegen der garstigen unnatürlichen Fortschreitung im Alte, der von dem f in die übermäßige Secunde gis steigt, so wie bey Fig. 27. geändert werden.

Bey der Fig. 28. wo sowohl in Thesi als Arsi die Quinte wegbleibt, und die Terz verdoppelt wird, geht die Folge aus der Arsi in Thesin zur Noth an; aber die Folge aus der Thesi in Arsin taugt zweymahl nicht, nemlich da wo der Tenor von dem f in die übermäßige Quarte h, und hernach von dem d ins gis hinaufspringt; des heßlichen Rücksprungs vom gis in die übermäßige Quinte c herunter nicht zu gedenken, und ist deßwegen zu vermeiden.

In beyden Exempeln ist die Verdoppelung mit der grossen Terz da, wo diese Terz den **Unterhalbenton der weichen Tonart a macht**, nemlich in dem Dreyklange e gis h, in einer ordentlichen Composition zu vermeiden, und deßwegen das Vorhergehende gehörig darnach einzurichten. So lange nemlich der Ton, oder die Modulation annoch gewissermaßen unbestimmt ist: so lange kann die Verdoppelung der grossen Terz wohl Platz finden; aber so bald der Unterhalbeton der Octave sich zeigt: so muß die Verdoppelung mit der grossen Terz wegfallen. Die kleine Terz, weil sie in diesem Falle nichts bestimmet, kann deßwegen allezeit eher verdoppelt werden.

Bey Fig. 29. (a) und (b) sind noch ein paar Schemata, bey welchen in Thesi die Quinte wegbleibt. Sie sind im Nothfall zu gebrauchen.

Ich enthalte mich, mehrere gute und schlechte Schemata vorzubringen. Ein jeder übe und versuche sich hierinnen. Die grosse Anzahl der **weitern Versetzungen** (I. Theil des Handbuchs, Seite 29.) giebt genungsame Gelegenheit dazu, um so vielmehr, da die Verdoppelung bald mit dieser, bald mit jener Consonanz geschehen kann. Indessen ist bey allem diesen auf die Beschaffenheit der Lage des Haupttons, woraus die Exempel gehen, zugleich Acht zu haben, indem nicht alle weite Versetzungen in jedem Tone mit gleicher Symmetrie bequem gebraucht werden können.

β) Exempel mit steigenden Quarten und fallenden Terzen.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 30. wo die Quinte und Terz wechselsweise die oberste Stimme führen; Fig. 31. wo die Octave und Quinte solches thun; und Fig. 32. wo die Terz und Octave wechselsweise oben sind.

In den drey vorhergehenden Exempeln bewegen sich die drey höhern Stimmen stuffenweise fort; und es herrschet darinnen überhaupt keine andere Bewegung, als die gerade und Seitenbewegung unter den vier Stimmen. Bey Fig. 33, 34 und 35 findet man, daß die drey höhern Stimmen zwar unter sich in gerader Bewegung fallen und steigen; aber dafür gegen den Baß eine beständige Gegenbewegung machen.

In den drey erstern Exempeln machet allezeit eine von den höhern Partien eine verdeckte Octave gegen den Baß; und bey Fig. 33. ist zwischen dem Diskant und Tenor eine verdeckte Quinte vorhanden. Auf diese Dinge aber ist im Accompagnement nicht acht zu haben, und in der Composition selbst werden sie heutiges Tages von den strengsten Setzern zugelassen. Endlich sind auch die verdeckten Octaven und Quinten von der guten Art, wie schon bekannt ist.

Herr Sorge begeht bey dieser Art von Baßprogreßion, im I. Theil seines Vorgemachs, Tab. VIII. Fig. 1. 2. 3. 4. viermahl einen Fehler nach einander, vermuthlich um ihn recht einzuschärfen, indem er die übermäßige Quartenfortschreitung f—h darinnen anbringet. Man sehe eines seiner Exempel bey Fig. 36. Hätte derselbe die Fortschreitung weiter ausdehnen wollen, so hätte er die Fortschreitung umkehren, und

anstatt

anstatt von f zur übermäßigen Quarte h hinaufzusteigen, auf die falsche Quinte h herabgehen müssen. Am besten aber hätte er gethan, wenn er, da doch in den beyden lezten Tacten eine andere Progreßion ergriffen wird, so verfahren hätte, wie bey Fig. 37. gezeigt wird. Herr Sorge wird sich allhier vermuthlich mit einer Menge von Exempeln aus angesehenen Practikern zu rechtfertigen suchen. Da mir aber dergleichen Exempel selbst genug bekannt sind: so braucht er sich keine Mühe zu geben, dieserwegen weitläuftige Citationen zu machen. Freiheiten sind keine Regeln; und die Progreßion einer übermäßigen Quarte ist allezeit rauh und hart, es mag sie gebrauchen, wer sie will.

Die umgekehrte Baßprogreßion, da man selbige mit fallenden Quinten und steigenden Sexten macht, z. E. wie bey Fig. 38. ist bey weitem nicht so gut, als die mit steigenden Quarten, und fallenden Terzen.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 39. wo die Octave und Quinte wechselsweise in der Oberstimme erscheinen, und die Verdoppelung mit nichts als der Octave geschicht.

Bey Fig. 40. ist in dem, in Thesin fallenden, Dreyklange die Quinte verdoppelt worden.

Wie die Terz, und zwar in dem in Thesin fallenden Dreyklange verdoppelt werden könne, siehet man bey Fig. 41.

Bey Fig. 42 werden die Dreyklänge mit der Octave verdoppelt; bey Fig. 43 bleibt, bey verdoppelter Terz, die Quinte in Thesi weg; die Fig. 44 gehört nicht sowohl ins Accompagnement, als in die Composition; und bey Fig. 45 wird in Arsi die Quinte; in Thesi aber die Terz verdoppelt.

Wider das Schema bey Fig. 46, wo aus jedem Dreyklange die Quinte wegbleibt, um der verdoppelten Terz Platz zu machen, wäre nichts einzuwenden, wenn die garstige übermäßige Quartenfortschreitung f — h nicht im Tenor vorhanden wäre. Es steht also nur zur Warnung da.

γ) Exempel mit steigenden Quinten und fallenden Quarten.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 47, wo die Octave und Terz, währender Progreßion, wechselsweise in der Oberstimme erscheinen.

Bey Fig. 48 wechseln die Terz und Quinte, und bey Fig. 49 die Quinte und Octave in der Oberstimme ab.

Nach diesen guten Schematibus, sehe man ein fehlerhaftes bey Fig. 50, wo alle vier Stimmen, von der Arsi zur Thesi, in gerader Bewegung mit einmahl fortgehen; und woraus verdeckte Octaven von einer unzuläßigen Art rc. zwischen dem Baß und Tenor entspringen.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 51, wo die Verdoppelung mit der Octave und dem Einklange, währender Progreßion, wechselsweise geschicht.

Bey Fig. 52 geschicht die Verdoppelung, sowohl in Arsi als Thesi, mit der Octave. Hingegen wird bey Fig. 53 die Quinte in Thesi, die Octave aber zweymahl in Arsi, währender Progreßion, verdoppelt.

Bey Fig. 54 siehet man ein Schema, welches nicht sowohl wegen des Accompagnements, als wegen der Composition bemerket werden muß; ein Umstand der bey allen ähnlichen Fällen Statt findet.

δ) Exempel mit fallenden Quarten, und steigenden Secunden, ingleichen mit steigenden Terzen und fallenden Quarten.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 55, wo die Terz und Quinte wechselsweise den obersten Platz einnehmen. Die beyden Progreßionen, die hier vorkommen, werden durch ein NB. von einander unterschieden.

Bey Fig. 56 wechselt die Octave mit der Terz in der höchsten Stimme ab, und bey Fig. 57 die Quinte und Octave.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 58. Die Dreyklänge werden allenthalben durch die Verdoppelung der Octave zu Vierklängen, ausgenommen in dem Accorde zu a, woselbst die Terz verdoppelt worden.

Bey Fig. 59 geschicht die Verdoppelung durchgehends mit der Octave.

Bey

Bey Fig. 60 wird in der erstern Progreßion, in Arsi der Einklang einmahl, und in Thesi zweymahl die Octave verdoppelt. Will man die Quinte in Thesi beybehalten, so verfährt man, wie bey Fig. 61, allwo in der letztern Progreßion, die Verdoppelung der Quinte in dem d Accorde, und die Verdoppelung der Terz in dem f Accorde bemerket wird.

Bey Fig. 62 hat man den Baß eine Octave tiefer gesetzet, um dadurch zu einem guten Schemate von einer andern Art, Platz zu machen. Wer den Baß in seiner vorigen Lage laßen will, kann es auch thun; und alsdenn verwandeln sich die Octaven und Decimen zwischen dem Baß und Tenor in Einklänge und Terzen.

ε) Exempel mit steigenden Terzen, und fallenden Secunden, ingleichen mit steigenden Secunden und fallenden Terzen.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 63, wo in der erstern Progreßion die Octave und Quinte; in der zweyten aber, die bey dem NB. anfängt, die Terz und Octave oben abwechseln.

Bey Fig. 64 wechseln die Terz und Octave in der erstern Progreßion; die Quinte und Terz aber, in der zweyten ab.

Bey Fig. 65 merket man die Verdoppelung der Terz, und des Einklanges in der zweyten Progreßion.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 66. Wem die Verdoppelung mit den Terzen in der zweyten Progreßion, besonders die mit der großen Terz, anstößig ist, der muß verfahren, wie bey oder gezeiget wird.

Bey Fig. 67 sind nichts als Verdoppelungen mit der Octave, und dem Einklange vorhanden. Bey Fig. 68 wird, in der ersten Progreßion, sowohl in Thesi als Arsi die Terz verdoppelt.

So weit die Stimmen auch bey Fig. 69 von einander abstehen; so ist doch kein ungeschicktes Vacuum dazwischen, und ist die Anordnung der Partien regelmäßig. Bey Fig. 70 ist die Verdoppelung der Terz zu merken. In dem letzten Schemate bey Fig. 71 wird in der ersten Progreßion, die Thesis mit der Octave und Terz verdoppelt, wogegen die Quinte wegbleibt.

Zweytes Capitel.

Welches allerhand Probeexempel zur Uebung der gewöhnlichern Septimenaccorde enthält.

§. 1.

Die gewöhnlichern Septimenaccorde sind 1) der mit der kleinen Septime; und 2) der mit der großen Septime. In dem Septimenaccorde von der ersten Art ist die Quinte entweder vollkommen, als in g h d f; oder falsch, als in h d f a. Die Terz kann sowohl groß als klein seyn. In dem Septimenaccorde von der zweyten Art ist die Quinte vollkommen; und die Terz groß.

§. 2.

Ich setze bey der, mit diesen Septimenaccorden anzustellenden Uebung, die Regeln von der Vorbereitung und Auflösung der Dißonanzen voraus; und nehme die damit anzustellende Uebung vor

Mit steigenden Quarten und fallenden Quinten.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 72. 73 und 74. Da es nicht möglich ist, in jedem Septimensatze die Quinte beyzubehalten: so bleibt solche, in allen dreyen Schematibus, aus der Thesi allhier weg. Man merke bey dieser Gelegenheit, 1) daß in dem vierstimmigen Septimensatze niemahls die Octave zweymahl kann verdoppelt werden, so wie etwann in den consonirenden harmonischen Vierklängen; und daß man also zwar G g h g setzen kann; nicht aber G g g f. 2) Daß zwar die Quinte, aber selten die Terz aus einem vierstimmigen Septimensatze wegbleiben kann; daß es also gut ist, zu setzen: G g h f; aber nicht so gut G g d f. Wenn man sich bey diesen Exempeln auf die Regel besinnet: daß jede Dißonanz in Arsi vorbereitet, und in Thesi angeschlagen werden

muß:

muß: so muß man sich zu gleicher Zeit erinnern, daß in einer Kette von Bindungen, worinnen, währender Zeit eine Dißonanz sich auflöset, eine andere wieder angebunden werden soll, diese Regel nur in Absicht auf den Anfang dieser Kette Statt haben kann, und daß nothwendig die folgenden Dißonanzen in Thesi vorbereitet, und in Arsi angeschlagen werden müßen. Man merket übrigens noch, wie bey Fig. 72 die Hauptdißonanzen im Diskante, bey Fig. 73 im Alte, und bey Fig. 74 im Tenore herrschen. Im Molltone muß man diese Uebung mit Septimensätzen, mit fallenden Quinten und steigenden Quarten vornehmen. Man sehe folgende Schemata mit Buchstaben:

	e	f	f	e	e	d	d	c
Fig. 75.	c	c	h	h	a	a	gis	a
	a	a	g	g	f	f	e	e
Baß	a	d	g	c	f	H	e	A

Die Hauptdißonanz, mit welcher angefangen wird, herschet in dem Alte. Die Quinte bleibt aus der Arsi weg.

ferner:

	a	a	g	g	f	f	e	e
Fig. 76.	e	f	f	e	e	d	d	c
	c	c	h	h	a	a	gis	a
Baß	a	d	g	c	f	H	e	A

Die Hauptdißonanz herrschet im Tenor. Die Quinte wird allezeit in Arsi, währender Kettenprogreßion, ausgelaßen.

ferner:

	c	c	h	h	a	a	gis	a
Fig. 77.	a	a	g	g	f	f	e	e
	e	f	f	e	e	d	d	c
Baß	a	d	g	c	f	H	e	A

Die Hauptdißonanz herrschet im Diskant, und die Quinte bleibt in Arsi weg.

Ich kehre zum Durtone zurück, und gebe annoch folgende Schemata darinnen:

Das bey Fig. 78 (a) Wem die verdeckte Octave zwischen dem Alt und Baß, ob sie gleich von der zuläßigen Art ist, anstößig ist, der muß die Octave aus der Arsi weglaßen, und dafür die Terz verdoppeln, so wie man bey (b) siehet. Die Quinte fehlet sowohl bey (a) als (b) in Arsi.

Das bey Fig. 79 (a). Es ist dieses Exempel von dem vorhergehenden durch nichts anders, als durch die Versetzung der Stimmen unterschieden; und eine gleiche Bewandtniß hat es mit (b), in Absicht auf (b) bey Fig. 78.

Das bey Fig. 80 (a) und (b). Die Erklärung ist leicht aus den beyden vorigen Exempeln zu machen.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 81, wo die erste Dißonanz in der Oberstimme; die zweyte aber im Tenor herrschet. In der Thesi ist allezeit die Quinte ausgelaßen worden.

Bey Fig. 82 (a) ist die erste Dißonanz im Tenor, und die zweyte im Diskant. Da die Terz in Arsi verdoppelt wird, so bleibt die Quinte dafür weg. Wer anstatt der Terz, die Octave in Arsi verdoppelt haben will, muß verfahren, wie bey (b).

Bey Fig. 83 ist die erste Dißonanz im Diskant, und die zweyte im Alt. Die Quinte bleibt allhier sowohl in Thesi, als Arsi weg, weil dafür die Terz verdoppelt wird.

Bey Fig. 84 bleibt die Quinte nur in Arsi weg, allwo die Octave dafür verdoppelt wird.

Bey Fig. 85 wird der Einklang in Thesi verdoppelt, wofür die Quinte wegbleibt. In Arsi ist der Accord vollständig.

Bey Fig. 86 ist nur in dem Septimenaccorde zu e und d die Quinte vorhanden.

Da alle bisherige Schemata symmetrisch gewesen sind: so füge ich annoch bey Fig. 87. ein unsymmetrisches hinzu. Die symmetrischen sind gut zur Mechanik des Accompagnemens; die unsymmetrischen sind mehr für die Composition.

Endlich siehet man bey Fig. 88 und 89 zwey böse und verwerfliche Schemata. Die Ursache dieser Verwerflichkeit ist die octavirende Auflösung der Secunde zwischen der Diskant- und und Tenorstimme bey der erstern Figur; und der Septime zwischen dem Alt und Tenor bey der letztern Figur. Die Auflösung der Septime in die Octave kann wohl in gewißen Fällen geduldet werden, wie wir an seinem Orte gezeigt haben: aber niemahls, wenn die Vorbereitung mit der Octave geschehen ist.

Drittes Capitel.

Worinnen vom doppelten Contrapunct gehandelt wird.

§. 1.

Der doppelte Contrapunct ist nichts anders, als eine Verkehrung zwoer Stimmen, vermittelst welcher eine Unterstimme zu einer Oberstimme, und umgekehrt, eine Oberstimme zu einer Unterstimme gemacht wird. Er kann zwar gelegentlich in allen Arten und Gattungen von Compositionen gebraucht werden. Aber sein eigentlicher Platz ist in der Fuge, wo er von unumgänglicher Nothwendigkeit ist.

§. 2.

Unter allen möglichen Gattungen des doppelten Contrapuncts sind folgende drey die vorzüglichsten und nöthigsten:

1) Der in der Octave, oder Quintdecime;
2) Der in der Decime, oder Terz, und
3) Der in der Duodecime, oder Quinte.

Wer diese drey Gattungen des doppelten Contrapuncts in seine Gewalt gebracht; die Natur des doppelten Contrapuncts an sich daraus gehörig kennen gelernet, und dabey die reine Harmonie, den Gesetzen der gebundenen Schreibart gemäß, studiret hat, dem wird es auch ohne

Anwei-

Anweisung, gar leicht seyn, die vier übrigen doppelten Contrapuncte, als den in der Secunde oder None, (Wörter die allhier gleichgültig sind;) den in der Quarte oder Undecime; und den in der Sexte oder Terzdecime; und den in der Septime oder Quartdecime, von sich allein zu erlernen. Ob diese vier leztern Contrapuncte gleich bey weitem nicht so nöthig, als die drey erstern sind: so sind sie darum doch nicht ohne Nutzen; und die das Gegentheil behaupten wollen, verrathen wenig Einsicht in das Fugenwesen; welches ich gelegentlich anderswo beweisen werde.

Erstlich

Vom doppelten Contrapunct in der Octave.

§. 3.

Der doppelte Contrapunct in der Octave besteht darinnen, daß bey der Verkehrung der Stimmen, die eine gegen die andere eine Octave tiefer oder höher versetzt wird.

§. 4.

Um zu wissen, was für Intervalle die beyden Stimmen, nach geschehner Verkehrung, gegen einander machen, sehe man folgende gegen einander gesetzte Zahlen an:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Es erhellet daraus, daß der Einklang zur Octave; die Secunde zur Septime; die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte; die Quinte zur Quarte; die Sexte zur Terz; die Septime zur Secunde, und die Octave zum Einklange wird.

§. 5.

Diese Veränderung der Intervallen giebt zu folgenden Regeln Anlaß:

1) Daß der Einklang und die Octave nur in Arsi; nicht aber in Thesi, ausgenommen zum Anfange, oder beym Schlusse, gebraucht werden kann. Doch hat diese Regel, im drey- und mehrstimmigen Satze, wenn zu den beyden, den Contrapunct führenden, Stimmen eine oder mehrere Füllstimmen gesetzet

werden,

werden, ihre Ausnahmen. So lange aber der Satz zweystimmig bleibt, muß die Regel aufs genaueste beobachtet werden.

2) Daß die Quinte nicht anders als im Durchgange, oder als eine Wechselnote gebraucht werden kann.

So heißt die alte Regel. Ich füge aber noch hinzu, daß sie auch, auf eine gewisse Art, in Bindungen und also in Thesi, gebraucht werden kann. Wer das Gegentheil behaupten wollte, müßte zuförderst beweisen, daß die Quarte oder Undecime nicht in diesem Contrapunct gebraucht werden dürfte. So ungegründet dieses leztere ist: so ungegründet ist auch das erstere. Aber dieses ist indessen auch gewiß, daß die Quinte nicht wie in andern Arten von Compositionen, auf alle und jede Art, in dem Contrapunct ad Octavam gebraucht werden kann. Um ihren rechten Gebrauch allhier kennen zu lernen, versuche man die Quarte, iedoch entweder mit der supponirten Begleitung der Quinte, oder mit supponirter Begleitung der Secunde und Sexte, auf alle nur mögliche gute, und dem gebundnen Styl gemässe Arten der Vorbereitung und Auflösung, in einem contrapunctischen Exempel ad Octavam anzubringen, und verkehre hernach dieses Exempel. Die Art, wie sich die Quinte hier zeigen wird, kann hernach zum Muster genommen werden, wie man mit ihr verfahren müsse. Ich gebe hievon folgende kurze Exempel:

Erstes. **Zweytes.**

Oberstimme.	f	|	f	e	d	d	|	c	a	|	f	g	f	|	e
Unterstimme.	a	|	c	c	c	h	|	c	c	|	c	h	—	|	e

Verkehrung.

des ersten Exempels. des zweyten.

Oberstimme.	a	|	c	c	c	h	|	c	c	|	c	h	—	|	c
Unterstimme.	f	|	f	e	d	d	|	c	a	|	f	g	f	|	e

In dem ersten Exempel wird zwischen der Unterstimme c und der Oberstimme f, der Undecimenaccord c f g supponiret, der sich bey der Verkehrung, zwischen der Unterstimme f und der Oberstimme c in einen Quintsecundenaccord verwandelt; und in dem zweyten Exempel wird

wird zwischen der Unterstimme c und der Oberstimme f der aus der Secunde, Quarte und Sexte bestehende Secundenaccord supponirt; der sich in der Verkehrung, zwischen der Unterstimme f und der Oberstimme c in den ordentlichen Sextquintenaccord verwandelt. Folglich wird die gehörige harmonische Bindung an keinem Orte aufgehoben, weder in dem Hauptexempel, noch in der Verkehrung.

3) Daß die Stimmen nicht weiter, als eine Octave, ordentlicher Weise auseinander gehen müssen.

4) Daß die None nicht als None, sondern als Secunde, in diesem Contrapuncte gebraucht werden kann.

§. 6.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Octave sehe man bey Fig. 90, und zwar das Hauptexempel bey (a); die Verkehrung aber bey (b). Wenn man will, so kann man auch (b) für das Hauptexempel, und (a) für die Verkehrung nehmen. Es ist einerley.

§. 7.

Sowohl im Contrapunct ad Octavam, als in den beyden folgenden, ist annoch folgendes in Obacht zu nehmen:

1) Daß die beyden den Contrapunct führenden Stimmen im Metro oder in den Klangfüssen verschieden seyn müssen, d. i. daß die Sätze in Noten von verschiedner Geltung gegen einander fortgehen müssen, so wie solches in dem vorhergehenden Exempel geschehen, da bey (a) im ersten Tact der Unterstimme eine Ganze ist, währender Zeit die Oberstimme mit Viertheilen fortgeht, u. s. w.

2) Daß beyde Stimmen nicht zu gleicher Zeit anfangen, sondern nach einer oder mehrern Pausen nach einander eintreten müssen.

3) Daß, weil die beyden den Contrapunct führenden Stimmen in gewisse Gränzen eingeschlossen sind, die man lieber nicht gänzlich berühren, als überschreiten muß, man alsdenn, wenn man den verfertigten zweystimmigen Contrapunct, im drey- und mehrstimmigen Satze mit Nebenstimmen ausfüllet, die Stimmen weiter auseinander setzen, und sie eine Octave höher oder niedriger versetzen kann, damit diese Nebenstimmen füglich angebracht werden können.

4) Daß

4) Daß man in der Hauptcomposition nicht eine Stimme über oder unter die andere wegsteigen lassen muß.

5) Daß, ausgenommen im Contrapunct in der Octave, in allen übrigen bey der Verkehrung des Hauptexempels, die Melodie hin und wieder, durch die erforderlichen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, der guten Modulation zu Folge, verändert werden muß.

Zweytens.

Vom doppelten Contrapunct in der Decime.

§. 8.

Wenn von zwoen Stimmen die Oberstimme gegen die unterste eine Decime tiefer; oder, welches einerley ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Decime höher verkehret werden kann: so wird solches ein doppelter Contrapunct in der Decime genennet.

§. 9.

Es werden in diesem Contrapuncte die Einklänge zu Decimen, die Secunden zu Nonen, die Terzen zu Octaven, die Quarten zu Septimen, die Quinten zu Sexten, die Sexten zu Quinten, die Septimen zu Quarten, die Octaven zu Terzen, die Nonen zu Secunden, und die Decimen zu Einklängen, wie aus folgender Vorstellung erhellet:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

§. 10.

Diese Veränderung der Intervalle veranlasset folgende Regeln:

1) Zwo Terzen oder Decimen können in gerader Bewegung nicht auf einander folgen, weil selbige in der Verkehrung zu zwo Octaven werden.

2) Zwo Sexten können nicht hinter einander gebraucht werden, weil in der Verkehrung zwo Quinten daraus entstehen.

3) Die Quarte und Septime können nicht anders als durchgehende Noten, und also nicht zu Bindungen gebraucht werden.

4) Bindungen mit der None und Secunde bleiben ebenfals weg.

5) Die beyden Stimmen sollen nicht den Umfang einer Decime überschreiten.

6) Die Gegenbewegung ist, so viel als möglich, in Obacht zu nehmen.

§. 11.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Decime sehe man bey Fig. 91.

§. 12.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Decime sehe man bey Fig. 91. Die Hauptcomposition stehet bey (a); und, da selbige sowohl in die tiefere, als höhere Decime verkehret werden kann: so findet man bey (b) und (c) davon die Probe.

§. 13.

Man stoße sich nicht daran, daß in den Verkehrungen, wegen der wechselsweise vorkommenden Quinte und Octave, die Harmonie etwas leer ausfällt. Der Contrapunct in der Decime ist nicht sowohl für den zweystimmigen, als vielmehr für den dreystimmigen Satz erfunden worden. Es braucht die dritte Stimme aber nicht mit vieler Mühe dazu gesuchet zu werden. Sie ist in dem zweystimmigen contrapunctischen Satze schon enthalten, und man hat keine andere Mühe dabey, als daß man entweder mit der Oberstimme die tiefere Decime, oder mit der Unterstimme die höhere Decime, zugleich fortgehen läßet. Man findet den Beweiß davon bey Fig. 92. Um aber den Contrapunct dieser dritten Stimme allezeit fähig zu machen, ist in der Verfertigung des zweystimmigen Satzes die Gegen- und Seitenbewegung durchaus strenge zu beobachten. Auch muß die Modulation gehörig eingerichtet werden. Ist beydes, die Modulation, und die Gegen- und Seitenbewegung, mit guter Art beobachtet worden: so kann man annoch zu den schon vorhandnen drey Stimmen, noch eine vierte, und zwar ebenfalls aus dem zweystimmigen Hauptexempel entlehnet, hinzufügen. Den Beweiß davon findet man bey Fig. 93. Der zweystimmige Hauptsatz steht bey (a). Dreystimmig ist er bey (b) und vierstimmig bey (c) zu finden. Man wird daraus erkennen, daß der Contrapunct in der Decime einer der brauchbarsten Contrapuncte, in drey- und vierstimmigen Fugen, ist.

Drittens
Vom doppelten Contrapunct in der Duodecime.

§. 14.

Wenn in einer zweystimmigen Composition, die Verkehrung der einen Stimme gegen die andere, in der Entfernung einer höhern oder tiefern Duodecime Statt findet: so heißet solches ein doppelter Contrapunct in der Duodecime.

§. 15.

Die Veränderung der Intervalle in diesem Contrapunct, ist aus folgender Vorstellung zu ersehen:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

§. 16.

Diese Veränderung machet folgende Regeln nothwendig:

1) Daß man die beyden Stimmen in dem Umfang einer Duodecime erhalten muß.
2) Daß man sich in der Hauptcomposition der Sexte in Thesi enthalten soll.
3) Daß man keine Dißonanz in die Sexte auflösen soll.
4) Daß man die None, als None gebraucht, in Thesi meiden muß.
5) Daß die Secunde und Quarte allezeit in die Terz aufgelöset werden müßen.

§. 17.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Duodecime, sehe man bey Fig. 94. Die Hauptcomposition steht bey (a), und die beyden Verkehrungen bey (b) und (c).

§. 18.

Dieser Contrapunct kann ebenfalls, so wie der in der Decime, aus seinen eigenen Stimmen, drey- und vierstimmig gemachet werden, wenn man die Oberstimme mit der Terz unter sich, und die Unterstimme mit der Terz über sich gehen läßet. Man sehe Fig. 95 (a). Bey (b) sind die Terzen decimenweise vertheilet.

Viertes Capitel.

Von dem doppelten Contrapunct in der Gegenbewegung.

§. 1.

Eine zweystimmige Composition, welche nebst der Verkehrung der Stimmen, zugleich die Versetzung in die Gegenbewegung zuläßt, heißt ein dopelter Contrapunct in der Gegenbewegung.

§. 2.

Man kann in diesem Contrapunct die Dißonanzen nicht anders, als im Durchgang oder Wechselgang bequem gebrauchen, und folglich bedienet man sich keiner andern Intervalle, als der consonirenden, nemlich der Terz, Quinte, Sexte und Octave.

§. 3.

Die Verkehrung der Stimmen verändert allhier nichts in der Beschaffenheit der Intervallen, indem die Terzen wieder zu Terzen, die Quinten zu Quinten, und so weiter, werden.

§. 4.

Um so leichter ist es, wenn man die eine Stimme in die Gegenbewegung versetzet, und verkehret hat, das Intervall zu finden, mit welcher die Gegenpartie anfangen muß. Diejenigen Verkehrungen sind dabey die vorzüglichsten, wo die ganzen Töne wieder zu ganzen, und die halben zu halben werden. Dieses aber geschicht, wenn die aufsteigende Leiter einer Tonart, und die absteigende Leiter der Mediante dieser Tonart gegen einander gebrauchet werden, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

aufsteigend.	c	d	e	f	g	a	h	c
absteigend.	e	d	c	h	a	g	f	e

§. 5.

Bey Fig. 96. siehet man das Hauptexempel eines Contrapuncts in der Gegenbewegung, und bey Fig. 97. ist solches verkehrt, und in die Gegenbewegung versetzt worden.

§. 6.

§. 6.

Wenn in der Composition eines solchen Satzes die gerade Bewegung vermieden wird: so kann er aus sich selber drey- und vierstimmig gemacht werden. Die Terzen werden den beyden Stimmen oberwärts hinzugefüget. Man sehe Fig. 98. und 99. Da auch die Terzen decimenweise vertheilet werden können: so findet man davon ein Exempel bey Fig. 100.

Fünftes Capitel.

Von der canonischen Nahahmung.

§. 1.

Dasjenige, was ein angehender Fugensetzer, nach der Lehre vom doppelten Contrapunct, zu studiren hat, ehe er die Fuge selbst angreift, ist die **canonische Nachahmung**, und der daher entspringende Canon.

§. 2.

Durch Nachahmung überhaupt verstehet man dasjenige Verfahren in der Composition, vermittelst wessen die eine Stimme der andern, in einer gewissen Entfernung, mit einem ähnlichen Gesange, nachfolget. Wenn diese Aehnlichkeit des Gesanges vom Anfange bis zum Ende eines Satzes ununterbrochen fortgesetzet wird: so heisset eine solche Nachahmung eine **canonische Nachahmung**, oder kurz weg ein Canon.

§. 3.

Da iede Nachahmung nicht allein im **Einklange**, sondern auch in allen übrigen Intervallen, als in der **Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime** und **Octave**, geschehen kann: so ist die canonische Nachahmung folglich ebenfalls nicht allein im **Einklange**, sondern auch in **allen übrigen Intervallen möglich**.

§. 4.

Alle diese verschiedne Gattungen der canonischen Nachahmung sind deßwegen in der Lehre von der Fuge von der äußersten Wichtigkeit; nicht daß man sie etwann alle mit einmahl in einer Fuge anbringe; sondern weil sich, bey der **Zusammenziehung der Thematum ins Enge**,

bald diese, bald jene canonische Nachahmung, nach Beschaffenheit des Thematis, dabey füglicher gebrauchen läßet. Die Zusammenziehung der Thematum aber, welche in der engen Nachahmung dieser Thematum besteht, ist, nebst der Zergliederung der Sätze, ein der vorzüglichsten Gegenstände in der Fuge. Die Zergliederung findet nur hauptsächlich bey langen Sätzen Statt; jene, die Zusammenziehung, geht so gut bey langen als kurzen Sätzen an. Daß indeßen sowohl die langen, als kurzen Sätze darnach gehörig gebildet werden müßen, wenn die enge Nachahmung Statt haben soll, ist eine Sache, wovon man durch die Erfahrung überzeugt werden wird.

§. 5.

Die Uebungen in der canonischen Schreibart werden am besten in der engen Nachahmung, in verschiednen Entfernungen, bald um einen Tact, bald um einen halben später, u. s. w. sogleich vorgenommen.

§. 6.

Man nimmt diese Uebungen dabey zuvörderst im zweystimmigen Satze, hernach im drey- und endlich im vierstimmigen, durch alle Intervallen, vor.

§. 7.

Ein nachdenkender Schüler der Fuge brauchet nicht mehr, als einige wenige Exempel, und stellet hernach selbst in allerley Intervallen, zwey, drey- und mehrstimmige Versuche an.

Erstes Exempel.

Man sehe Fig. 101. Die Nachahmung geschicht im Einklange, um einen Tact später, und ist zweystimmig. Man wird in diesem Exempel bemerken, daß die beyden Stimmen nach einander wieder in den Anfang eintreten, und daß das Stück folglich kein Ende hat. Canons von dieser Art, sie mögen seyn in was für einem Intervalle sie wollen, werden unendliche Canons, oder Zirkelcanons genennet. Eine fleißige Uebung in Canons von dieser Art, ist nicht anders als sehr nützlich, und deßwegen anzurathen. Doch hat man solcher unendlichen Canons in der Fuge nicht vonnöthen; und braucht man also, bey Erfindung eines Fugensatzes, nur darauf Acht zu haben, daß solcher, bis auf einen gewißen Punct, der canonischen engen Nachahmung fähig sey.

Zweytes und drittes Exempel.

Man sehe Fig. 102. Die Nachahmung geschicht in der Oberquinte, um einen Tact später, und ist zweystimmig. Der Canon ist wieder unendlich. Da bey Verfertigung deßelben, zwischen den beyden Stimmen, der doppelte Contrapunct in der Octave beobachtet worden: so kann das Exempel verkehret werden, wie man bey Fig. 103 siehet. Daher aber entstehet eine Nachahmung in der Unterquarte, wie der Augenschein lehret.

Drittes und viertes Exempel.

Man sehe Fig. 104. Die Nachahmung geschicht in der Oberoctave, um einen halben Tact später, und ist zweystimmig. Der Canon ist wieder unendlich; und kann, wie der vorhergehende, weil der Contrapunct in der Octave darinnen beobachtet worden, ebenfalls verkehret werden; woraus alsdenn ein Canon in der Unteroctave entstehet, wie man bey Fig. 105 siehet.

Anmerkung

über die Verfertigung eines zweystimmigen Canons von der vorhergehenden Art.

α) Man bestimmt die Entfernung, worinnen die andere Stimme, ober- oder unterwärts, der ersten nachfolgen soll; nemlich, ob diese Nachfolge um einen halben, oder ganzen Tact ꝛc. später geschehen soll.

β) Man ersinnet ein Paar oder mehrere Intervallen, und schreibt sie in diejenige Stimme, die anfangen soll.

γ) Man übersetzet diese Intervallen in die zweyte Stimme; und diese Uebersetzung geschicht in dasjenige Intervall, worinnen die andere Stimme die Nachahmung anheben soll; d. i. in den Einklang oder die Octave, die Quinte, oder Quarte, u. s. w.

δ) Man geht zur ersten Stimme zurücke, und setzt die angefangene Melodie dergestalt fort, daß sie zu den in die zweyte Stimme transponirten Intervallen, harmoniret.

NB. ε) Soll der Canon der Verkehrung fähig seyn, so wird das harmonische Gewebe darnach eingerichtet.

ζ) Der Zusatz, den die erste Stimme bekommen, wird der zweyten in gehöriger Proportion angesetzet, und damit fähret man so lange fort, bis man den Canon schließen will.

NB. η) Soll der Canon unendlich seyn: so muß man, wenn die erste Stimme lang genug ist, in derselben das Thema wieder von vorne anfangen, sobald in der zweyten ein bequemes Intervall dazu vorhanden ist. Wenn die zweyte Stimme alsdenn gehörig nachfolgen, und den Canon wieder von vorne anfangen kann: so ist der Zirkelcanon fertig. Soll der Canon nicht unendlich seyn, und in einer Fuge gebraucht werden: so hat man diese Umstände nicht vonnöthen. Man bricht ab da, wo es die Beschaffenheit der Melodie und Harmonie ꝛc. erlaubet.

Fünftes Exempel.

Man sehe Fig. 106. Der Canon ist dreystimmig, endlich, und folget die zweyte Stimme der ersten in der Unterquarte; die dritte der zweyten aber in der Unterquinte nach.

Sechstes Exempel.

Man sehe Fig. 107. Der Canon ist wiederum dreystimmig, und folget die zweyte der ersten in der Oberdecimequinte, und die die dritte der zweyten in der Unterquinte nach.

Beyde vorhergehende Exempel dienen zu einem Muster der engen Nachahmung in einer Fuge. Hiermit aber will ich nicht sagen, daß alle enge Nachahmungen in dieser Entfernung, oder in diesen Intervallen geschehen müßen. Nichts weniger als dieses. Es ist genung, daß in der engen canonischen Nachahmung die zweyte, dritte oder vierte Stimme eintreten, ehe das Hauptthema gänzlich geendiget ist, es geschehe in was für Intervallen es wolle, mit Beobachtung der ganzen und halben Töne, oder nicht; und in was für einer Entfernung es sey.

Siebentes Exempel.

Man sehe Fig. 108. Der Canon ist unendlich, vierstimmig, und folget die zweyte Stimme der ersten, und die vierte der dritten in der Unterquinte nach.

Anmer=

Anmerkung
über die Verfertigung eines drey= und vierstimmigen Canons von der vorhergehenden Art.

α) Man verfährt zuvörderst auf eben die Art, als bey den zweystimmigen Canons von dieser Art vorher gelehrt ist.

β) Sobald man die anfangenden Intervalle in die zweyte Stimme übersetzet hat: so übersetzet man sie auch in die dritte, vierte, u. s. w.

γ) Ist dieses geschehen: so geht man zur ersten Stimme zurücke, und setzet die angefangene Melodie dergestalt fort, daß sie zur zweyten harmoniret.

δ) Diesen Zusatz übersetzet man, nach Proportion in die dritte und vierte Stimme, und damit fähret man bis zum Schluße fort.
NB ε) Will man einen Zirkelcanon haben: so fänget man in der ersten Stimme den Canon wieder von vorne an, sobald sich in der lezten ein bequemes Intervall dazu findet. Die zweyte, dritte und vierte Stimme folgen nach Proportion nach, und damit ist der Canon fertig.

§. 8.

Es ist möglich, zweystimmige Canons zu machen, die durch den Zusatz einer terzenweise mitlaufenden Nebenstimme, drey= und vierstimmig ausgeübet werden können. Diese Canons sind sehr brauchbar in einer Fuge. Die Anlage dazu wird, wie zu den vorhin erklärten Canons, gemacht. Man setzet das Intervall, und die Entfernung der Folgestimme feste; entwirft ein Paar Intervallen für die erste Stimme; übersetzt solche in die zweyte; setzet das melodisch=harmonische Gewebe, nach Maaßgebung der zweyten, in der ersten fort; versetzet solches nach Proportion in die zweyte, und fähret damit so lange fort, bis man schliessen will. In Ansehung der Harmonie zwischen den beyden Stimmen aber, so muß solche entweder nach dem Contrapunct in der Decime, oder nach dem in der Duodecime, eingerichtet werden. Es ist einerley.

Exempel.

Man sehe Fig. 109. Bey (a) steht die Hauptcomposition, welche sowohl nach den Gesetzen des Contrapuncts in der Decime, als nach dem in der Duodecime gerecht ist. Der Canon ist in der Oberquinte, und zwar *per thesin & arsin*, oder im vermischten Tacttheile, indem die erste Stimme von der Thesi den Gesang anhebet; die zweyte aber in Arsi nachfolget. (Man findet einen Canon von dieser Art, per thesin & arsin, noch bey Fig. 104. in der Oberoctave). Dreystimmig ist der Canon von Fig. 109. (a) bey (b) und (c), und zwar an dem letzten Ort, auch in der contrapunctischen Verkehrung ad Duodecimum zu sehen.

§. 9.

Noch sind die endlichen Canons in der Vergrößerung von gutem Nutzen in der Fuge. Mit der Verfertigung derselben geht es folgendermaßen zu.

α) Man schreibt ein Paar Töne von geschwinder Bewegung in diejenige Stimme, die anfangen soll.

β) Diesen Satz läßet man von der folgenden Stimme mit vergrößerten Noten wiederhohlen, und zwar kann solches in der ähnlichen oder Gegenbewegung, in Thesi oder Arsi, und in allen Intervallen geschehen. Doch läßet man insgemein die zweyte Stimme, im Einklange, in der Octave oder Quinte nachfolgen.

γ) Ist dieses geschehen, so kehret man zu der anfangenden Stimme zurücke, und setzet, nach Maaßgebung der zweyten Stimme, in jener das melodische Gewebe gegen diese fort.

δ) Dieser Zusatz wird nachgehends, eben so wie der Anfang, in die zweyte Stimme nach Proportion versetzet, und damit fähret man so lange fort, bis man schließen will.

NB. ε) Um den Canon desto brauchbarer zur Fuge zu machen, denke man entweder zu einer, oder zu allen beyden Stimmen, so gleich bey Erfindung des Canons, eine ober- oder unterwärts in Terzen mitlauffende Nebenstimme, hinzu.

Exempel.

Exempel.

Man sehe Fig. 110. Die zweystimmige Hauptcomposition ist zwischen der höchsten und tiefsten Stimme; und ist der erstern eine Terz unterwärts; der letztern aber eine Terz oberwärts hinzugefüget worden. Das ganze Fugenthema ist in der Oberstimme enthalten, und die in der Vergrößerung nachfolgende Unterstimme, bringet solches ungefähr bis auf die Hälfte zu Ende.

§. 10.

Eine gewiße Art von Canons im Einklange, die zwar in der Fuge keinen Nutzen haben, aber sonst zum Spaße gebraucht werden, und deren man etliche Dutzend hintereinander, ohne viele Mühe verfertigen kann, will ich nicht unangezeigt laßen.

α) Man setzet die Anzahl der Stimmen feste.

β) Man ersinnet eine Harmonie von etlichen Tacten, die aus so vielen Stimmen besteht, als man zum Canon festgesetzet hat.

γ) Die Stimmen müßen so viel als möglich, im Metro verschieden seyn.

δ) Ist man damit fertig, so bringet man diese verschiednen Stimmen, wovon eine jede einen besondern Satz, oder ein Thema ausmachet, alle nacheinander auf eine Notenzeile, wobey es einerley ist, ob diese oder jene Stimme den Canon anhebet. Doch muß man sie dergestalt nach einander setzen, daß die Gesetze der Harmonie nicht dabey leiden, z. E. daß, wenn die zweyte Stimme eintritt, man die erste mit der dazu bequemsten Stimme den Canon fortsetzen läßt, daß keine leere oder ungeschickte Gänge zum Vorschein kommen. Denn was vielstimmig wohl zusammenklingt, kann vereinzelt sehr schlecht ausfallen. Ist dieses geschehen, so zeiget man den Eintritt der Folgestimme durch ein gewißes Zeichen bey den gehörigen Noten an, und damit ist der Canon fertig.

NB. In Ansehung der Harmonie, so finden alle nur mögliche gute Harmonien, consonirende und dißonirende, in einem Canon von dieser Art Platz, weil die Intervallen durchgehends einerley bleiben.

NB. Wenn der Canon zum Singen seyn soll, so muß der Umfang der höchsten und tiefsten Stimme sich nicht leicht über eine Decime erstrecken.

Exempel.

Den Stof zu einem vierstimmigen Canon im Einklang von dieser Art, siehet man bey Fig. 111; und bey Fig. 112 ist derselbe, nach der gewöhnlichen Art, auf einer Notenzeile zu Papier gebracht worden. Um der vorhergehenden Anmerkung von (δ) ein Genüge zu thun, ist zuförderst die erste, zweyte und vierte Stimme der Grundcomposition, zuletzt aber die dritte eingeführet worden. Wer will, kann auch mit der zweyten Stimme zuerst eintreten, hernach die erste; alsdenn die dritte, und endlich die vierte nachfolgen laßen. Wer den Canon in eine ordentliche vierstimmige Partitur setzen will, wird befinden, daß sich zwar die Stimmen wechselsweise übersteigen, und bald diese, bald jene, die höchste, tiefste, oder die beyden mittelsten Stimmen hat. Es bleiben aber allezeit die Intervallen einerley, und bey jeder Wiederholung kommt die Harmonie in keiner andern Gestalt zum Vorschein, als wie sie bey Fig. 111. entworfen worden. Man muß sich aber NB. bey dem Eintritt der Stimmen nicht irren, und solche nicht in der Octave nehmen. Es ist in diesem Stücke ein großer Unterscheid zwischen dem Einklange und der Octave.

****

Sechstes Capitel.

Von der Verfertigung einer Fuge.

§. 1.

Man versteht durch Fuge ein musikalisches Stück, deßen Hauptsatz nach gewißen Regeln, vermittelst der Nachahmung und Versetzung, im gebundnen Styl, durchgearbeitet wird. Ich sage im gebundnen Styl, weil in einer Fuge alle und jede Dissonanzen nicht allein gehörig, ohne Verwechselung der Partien, aufgelöset, sondern

sondern auch gehörig vorbereitet, und nicht frey angeschlagen werden müßen.

§. 2.

Da eine Fuge mit zwoen, dreyen, vier und mehrern Stimmen gesetzt werden kann: so entstehen daher zwey- drey- vier- und mehrstimmige Fugen.

§. 3.

Sowohl in der zwey- als mehrstimmigen Fuge sind folgende fünf Stücke zu beobachten.

1) Der Hauptsatz, sonst Thema, Vorsatz, Subject, oder Führer genannt. So heißt der zum Grunde liegende Satz, der die Fuge anhebt.
2) Der Nachsatz, sonst Gefährte genannt. So heißt die ähnliche Wiederhohlung des Hauptsatzes in einer andern Stimme, mit versetzten höhern oder tiefern Klängen.
3) Der Wiederschlag, oder die Repercußion. So heißt die Ordnung, in welcher der Führer und Gefährte sich zwischen den verschiednen Stimmen wechselsweise hören laßen.
4) Die Gegenharmonie. So heißt diejenige Composition, die dem Fugensatze in den übrigen Stimmen entgegen gesetzet wird.
5) Die Zwischenharmonie. So heißt diejenige Composition, mit welcher währendem Schweigen des Fugensatzes, zwischen den verschiednen Repercußionen, gearbeitet wird.

§. 4.

Man läßet es öfters nicht bey einem Hauptsatze bewenden; sondern führet ihrer mehr zugleich in einem Stücke durch. Hieraus entsteht der Unterscheid in einfache und vielfache Fugen.

Einfach heißt diejenige Fuge, die nur Einen Hauptsatz hat.

Vielfach heißt diejenige Fuge, die zween, drey und mehrere Hauptsätze hat. Insgemein sagt man, eine Fuge mit zwey, oder drey Subjecten 2c. ingleichen eine Fuge mit einem Gegensatze, um eine Doppelfuge anzuzeigen; eine Fuge mit zween Gegensätzen, um eine Fuge mit drey Subjecten anzuzeigen, u. s. w.

Erstlich

Erstlich.

Von der Beschaffenheit eines Fugensatzes oder vom Führer.

§. 5.

Nicht alle Sätze sind zu einer guten Fuge geschickt, und mancher Satz schickt sich wiederum beßer zu einer Fuge für die Geige und Flöte, als zu einer Fuge für die Singstimme, das Clavier, die Orgel, u. s. w. Mancher schickt sich beßer zu einer zwey= als dreystimmigen Fuge, u. s. w. Wenn man also bey Erfindung eines Satzes auf die Beschaffenheit und Eigenschaft desjenigen Werkzeuges, und auf die Anzahl der Stimmen, wofür man setzet, insbesondere zu sehen hat: so muß man überhaupt, man setze für ein Instrument, und so viele Stimmen man wolle, auf folgende zwey Stücke Acht haben:

1) *auf die Länge*, und
2) *auf die Melodie*.

§. 6.

Was die Länge des Fugensatzes betrift, so ist dieselbe zwar willkührlich. Um die rechte Länge aber zu treffen, muß man auf das Zeitmaaß Acht haben. Je langsamer selbiges ist, desto weniger Tacte soll der Satz begreifen, und je lebhafter selbiges ist, desto mehrere Tacte kann derselbe haben. Eine lange Reihe leerer und von Harmonie entblößter Töne, wird in einem trägen Zeitmaaß dem Gehör eckelhaft. Je kürzer die Sätze sind, desto öfter können sie wiederhohlet werden. Je öfter sie aber wiederhohlet werden, desto beßer ist die Fuge. Ein kurzer Satz ist faßlich, und leicht im Gedächtniße zu behalten. Hat der Zuhörer die Bequemlichkeit, den Umfang deßelben leicht zu überhören, und die verschiednen Wiederschläge deßelben in allen, der guten Modulation zu Folge angebrachten, Versetzungen und folglich den ganzen Zusammenhang der Fuge desto eher zu beurtheilen: so läuft der Fugist, wenn er aus dem Stegereif arbeitet, nicht Gefahr, selbigen aus den Gedanken zu verlieren, und alsdenn allerhand zerstreuete und ausschweifende Einfälle zu Markte zu bringen, bevor er ihn wieder findet. In allen beyden Fällen aber, er arbeite aus dem Stegereif, oder auf dem Papier,

wird

wird er den Satz bequemer und deutlicher durcharbeiten können. Kurz, wie man die Schönheit einer Fuge nicht aus ihrer Länge beurtheilen kann: so hänget die Güte eines Fugensatzes auch nicht von seiner Länge ab. Man kann unterdessen nicht eigentlich bestimmen, wie viele Tacte ein Fugensatz haben soll. Die Veränderung, die Seele der Musik, würde dabey verlieren. So viel aber ist gewiß, daß ein Fugensatz alsdenn lang genug ist, wenn er einen deutlichen vollständigen Gedanken in sich faßt. Hiezu braucht man nicht allezeit ein halb Dutzend Tacte. Es kann dieses nach Beschaffenheit in einem oder zween Tacten geschehen. In Singefugen bestimmt die Beschaffenheit des Textes gewissermassen die Länge des Fugensatzes.

§. 7.

In Ansehung der **Melodie**, so muß selbige so simpel als möglich seyn, und selbige im geringsten nicht mit Vorschlägen aus der galanten oder freyen Schreibart verbrämet werden. Dergleichen Auszierungen gehören gar nicht in die Fuge, wo man eine männliche und starke Harmonie zum beständigen Augenmerke haben muß. Wer sich in der contrapunctischen Schreibart, und in der canonischen Nachahmung genungsam geübet hat, und gute Fugenmuster studiret, wird keine Mühe haben, diejenige Art des Gesanges, die der Fuge zukömmt, gehörig einsehen zu lernen. Es müssen Melodien seyn, wozu eine abwechselnde Harmonie gehöret, und die die übrigen Stimmen nicht unwirksam seyn lassen. Es müssen allerhand harmonische Figuren und Rückungen dagegen angebracht werden können. Er muß zur engen canonischen Nachahmung geschickt seyn. Auf was für eine Art wird ein solcher Satz erfunden? Man erfinde einen schönen Canon; so ist der Fugensatz erfunden.

§. 8.

Die Melodie soll ferner binnen dem Umfang einer Octave enthalten seyn, damit in den verschiednen Stimmen, worinnen der Wiederschlag geschicht, genungsamer Platz zur Wiederhohlung und Versetzung desselben sey, und, wenn es in Singfugen ist, der Sänger mit dem ordentlichen Umfange seiner Stimme zureiche. Man findet gute Fugen über Sätze, die nicht einmahl den Raum einer Terz oder Quarte überschreiten.

§. 9.

Wie man die Melodie nicht auf einem unbequemen Tone abbrechen muß: so ist gegentheils zu verhüten, daß der Absatz derselben mit keinem förmlichen Schlusse begleitet werde; indem die Ruhestellen nicht eher, als am Ende der Fuge, Statt finden. Sind die Gedanken so beschaffen, daß sie sich zu einem ordentlichen Schlußsatze neigen, und man selbigen nicht gerne vermeiden kann: so muß entweder der Gefährte so fort auf dem Schlußpunct eintreten; oder es muß dieser Schluß, vermittelst melodischer Kunstgriffe, durch den Zusatz einiger Noten, bey geschwindem Absetzen von derjenigen, worauf der Schlußpunct fällt, gleichsam versteckt werden.

§. 10.

Es ist endlich einerley, in was für einem Tacttheile der Führer anhebt. In Singefugen hänget dieses von der Beschaffenheit des Metri ab. Er soll aber allezeit auf einem guten Tacttheile schliessen. Nur in der Mitte der Fuge, wenn eine Stimme etwann pausiren soll, und der Einschnitt nicht in einen guten Tacttheil kann gebracht werden, weil es etwann in Singefugen ein gewisser Klangfuß nicht erlaubet, oder weil etwann sonst eine Dissonanz resolviret werden muß, kann diese Regel eine Ausnahme zu lassen. Es versteht sich aber, daß die übrigen Stimmen immer dagegen fortgehen, und ihren Weg weiter nehmen müssen.

§. 11.

Der Herr Capellmeister Scheibe drückt sich über die Beschaffenheit eines Fugensatzes, in seinem kritischen Musikus, folgendergestalt aus:

α) Der Hauptsatz einer Fuge soll kurz und leicht seyn, damit man ihn sofort im Gedächtnisse behalten könne.

β) Er soll von allen unnatürlichen, weiten und hüpfenden Sprüngen entfernt seyn; so wie er auch weder allzuhoch, noch allzutief seyn, und nur selten den Raum einer Decime überschreiten soll.

γ) Er soll ferner die Tonart richtig anzeigen, aus der die Fuge gehen soll; und dieserwegen müssen auch darinnen alle außerordentliche, fremde, oder auch die Haupttonart ganz verändernde Gänge oder Ausweichungen gänzlich vermieden werden.

δ) So soll man sich auch der im freyen Styl sonst gewöhnlichen Art, die große Tonart in die kleine zu verändern, und wieder in die große hernach zurückzukehren, gänzlich enthalten.

Zweytens.
Von der Einrichtung des Gefährten.

§. 12.

Der Gefährte ist, wie gesagt, nichts anders, als eine ähnliche Wiederhohlung des Führers in einer versetzten Tonart. Zur Erhaltung dieser Aehnlichkeit ist nicht genung, daß die Noten des Gefährten den Noten des Führers in Ansehung der Figur und Geltung gleich gemachet werden (1); daß kein Modus mit dem andern vertauschet, und aus einem harten nicht ein weicher gemachet werde (2); daß eben diejenige Tactart in beyden Sätzen verbleibe; und daß alle darinnen etwann vorkommende Pausen und übrige Figuren nachgeahmt werden. Es gehört hauptsächlich zur Aehnlichkeit der Wiederhohlung, daß die Intervallen, die im Führer gewesen, auch im Gefährten, und zwar in eben derjenigen Proportion erscheinen, z. E. daß an demjenigen Orte der Melodie, wo der Führer einen halben Ton, oder ganzen Ton, eine Terz, Quarte, oder Quinte, u. s. w. gehabt, der Gefährte ebenfals einen halben oder ganzen Ton, eine Terz, Quarte oder Quinte haben müsse; und, daß wenn diese Terz im Führer groß gewesen, sie ebenfals im Gefährten groß seyn müße, u. s. w. Das heißt: **Der Gesang des Gefährten muß dem Gesange des Führers ähnlich gemacht werden.**

1. Anmerkung.

In Ansehung der Figur und Geltung der Noten. Diese hat man die Erlaubniß zu verändern zum Anfange eines Gefährten, doch nur auf der allerersten Note, die man um die Hälfte ihres Wehrts entweder verringern, oder vermehren kann, um desto unvermutheter einzutreten.

2. Anmerkung.

Daß kein Modus mit dem andern vertauschet werde. Die Vertauschung des Modi findet nicht eher Statt, als bis der

Führer selbst in eine andere Tonart, nämlich aus einer harten in eine weiche, oder umgekehrt, aus einer weichen in eine harte ausweichet, da alsdenn der Gefährte auf eine ähnliche Art versetzet und nachgeahmet werden muß. In dem Artikel vom Wiederschlage wird hievon mehrers gelehret werden.

3. Anmerkung.

Unter allen in einem Hauptone enthaltenen (Octaven) sind keine andere, als die Oberquinte oder Unterquarte, ingleichen die Unterquinte oder Oberquarte dieses Haupttons, in welchen der Gefährte dem Führer mit mehrer Aehnlichkeit nachfolgen könne. Z. E. Wenn der Führer in C dur ist, so sind keine andere Töne, als G oder F dur geschickter, den Gefährten anzunehmen. Wenn der Führer in A mol ist, so sind keine Töne geschickter, als E oder D mol den Gefährten anzunehmen. Es findet aber die Versetzung des Fugensatzes in die Unterquinte oder Oberquarte nur in der Mitte einer Fuge Platz. Zum Anfange, in der ersten Repercussion sind keine andere Töne und Tonarten, als die Octave des Hapttons und der Dominante zum wechselweisen Gebrauch des Führers und Gefährten erlaubt.

§. 13.

Da jede Octave aber aus zwoen ungleichen Hälften besteht, wovon die Quintenhälfte, z. E. in C dur

im Aufsteigen c d e f g,
oder im Absteigen g f e d c,

fünf Stuffen enthält; da hingegen die Quartenhälfte, z. E. in C dur

im Aufsteigen g a h c
oder im Absteigen c h a g

nur vier Stuffen enthält: so geschicht es zu Folge den Gesetzen der Modulation, daß die Aehnlichkeit der Melodie hin und wieder eine kleine Veränderung erdulden muß, damit die Natur der Haupttonart, worinnen die Fuge ist, nicht beleidigt werde, und keine fremde und ihr uneigne Tonart zum Vorschein komme. Nebst der Aehnlichkeit des Gesanges muß also auch auf die Gesetze der Modulation gesehen, und wenn selbige unter einander in Collision gerathen, die Aehnlich-

lichkeit allezeit der gesetzmäßigen guten Modulation aufgeopfert werden.

§. 14.

Mit was für einem Tone auch ein Fugensatz anfänget: (es soll aber der Anfang entweder mit der Octave oder der Dominante des Hauptons; selten mit der Mediante gemachet werden;) so wird die Modulation des Hauptons entweder unverändert bis zum Schlusse beybehalten; oder es lenket sich selbige, wenn die Haupttonart genungsam angezeiget ist, beym Schlusse nach der Dominante hin.

Im ersten Falle, wenn die Modulation im Hauptone verbleibet: so brauchts, nach geschehenem gehörigen Anfange, nur der Fugensatz von Note zu Note, dem Gesange gemäß, in die Tonart der Dominante versetzet zu werden.

In dem andern Falle, wenn sich die Modulation nach der Dominante hinwendet: so muß der Gesang, zur Verhütung einer fremden Modulation, sehr oft am Ende verändert, und derselbe vermittelst der Vertauschung eines Intervalls, in den Haupton wieder zurückgeführet werden. Diese Vertauschung geschicht auf zweyerley Art:

α) Durch Ueberschlagung einer Stuffe. Dieses geschicht in der größern Hälfte, oder in der Quintenhälfte der Octave.

β) Durch Wiederhohlung ebenderselben Stuffe. Dieses geschicht in der kleinern Hälfte, oder in der Quartenhälfte der Octave.

Man muß bey dieser Vertauschung allezeit eher auf das folgende, als auf das vorhergehende sehen, um sich in der Wahl der Intervallen bey dieser Vertauschung nicht zu irren. Das Ueberschlagen einer Stuffe wird sonsten auch Erweiterung; und die Wiederhohlung eine Einschränkung des Gesanges genennet.

Vermittelst dieser Vertauschung aber geschichts, daß ein Einklang zur Secunde; eine Secunde zur Terz; eine Terz zur Quarte; eine Quarte zur Quinte; eine Quinte zur Sexte; eine Sexte zur Septime; eine Septime zur Octave; und umgekehrt, daß eine

Octave zur Septime; eine Septime zur Sexte; eine Sexte zur Quinte; eine Quinte zur Quarte; eine Quarte zur Terz; eine Terz zur Secunde, und eine Secunde zum Einklange werden kann.

Es wird alles dieses bald mit Exempeln faßlicher gemachet werden.

§. 15.

Einige Fugenlehrer haben die Gewohnheit, folgende Täfelchen zur Einrichtung des Gefährten in der Fuge, vorzuschlagen.

α)

Im Durton.	c	d	e	f—g	g	a	h	c	Octave des Haupttons.
	g	a	h	c	c	d	e	f—g	Octave der Dominante.

Man sieht daraus, daß das g dem c; das a dem d, u. s. w. antworten soll.

β)

			fis						
Im Molton.	a	g	f	e	e—d	c	h	a	Octave des Hauptton.
	e	d	c	h—a	a	g	fis	e	Octave der Dominante
							f		

Man sieht daraus, daß das e dem a; das d dem g, u. s. w. antworten soll. Diese Täfelchen nun lässet man in alle übrige harte und weiche Tonarten übersetzen. Wären selbige auf alle mögliche Fälle anzuwenden: so könnte man ihren Inhalt auf eine deutlichere, und auf beyde Tonarten sich zugleich beziehende Art, folgendermaßen mit Ziffern vorstellen:

Octave des Haupttons.	1	2	3	4—5	6	7	8
Octave der Dominante.	5	6	7	8	2	3	4—5

Hieraus könnten nun folgende allgemeine Regeln gezogen werden.

1) Daß die Secunde und Sexte einander antworten. Z. E. In einer Fuge in C dur hat der Führer d: so nimmt der Gefährte a; und umgekehrt, wenn der Führer a hat: so nimmt der Gefährte d.

2) Daß die Terz und Septime einander antworten. Z. E. In einer Fuge in c dur hat der Führer e: so nimmt der Gefährte h; und umgekehrt, wenn der Führer h hat, so nimmt der Gefährte e.

3) Daß

3) Daß die Quarte und Quinte dem Hauptthone antworten; und umgekehrt, daß der Hauptton sowohl der Quarte als Quinte antwortet. Z. E. in der vorhergehenden Fuge hat der Führer c: so kann der Gefährte entweder f oder g nehmen; und umgekehrt, wenn der Führer f oder g hat: so nimmt der Gefährte c.

Es träget sich aber zu, daß oft die Terz mit der Sexte; die Quinte mit der Secunde, u. s. w. beantwortet werden muß. Folglich ist der Gebrauch der vorhergehenden Tabellen sehr eingeschränkt; wenigstens bey unsern heutigen zwoen Tonarten.

§. 16.

Man merke itzo folgende aus der Beschaffenheit der zwo Octavenhälften fliessende Hauptregeln in Absicht auf die erste und letzte Note des Führers und Gefährten.

1) Die Hauptonsnote und Dominante müssen allezeit einander antworten, sowohl auf der ersten als letzten Note des Fugensatzes.

Hebt also der Führer mit der Octave des Hauptons an: so hebt der Gefährte mit der Dominante an. Zum Exempel, wenn in dem Tone c dur die Fuge mit c anhebet: so hebt der Gefährte mit g an.

Wenn der Führer mit der Hauptonsnote schließt: so schließt der Gefährte mit der Dominante. Z. E. wenn in dem Tone C dur der Fugensatz mit c schließt: so schließt der Gefährte mit g.

Wenn der Führer auf der Dominante anhebet: so hebet der Gefährte mit der Octave des Hauptons an. Z. E. wenn in dem Tone C dur die Fuge mit g anhebt: so hebet der Gefährte mit c an.

Wenn der Führer mit der Dominante schließet: so schließt der Gefährte mit der Hauptonsnote. Z. E. wenn in C dur die Fuge mit g schließet: so schließt der Gefährte mit c.

Man sehe Fig. 113, wo der Führer mit der Hauptonsnote anfängt, und mit der Dominante schließt; und Fig. 114, wo der Führer mit der Dominante anfängt, und mit der Octave des Hauptons schließt.

2) Die

2) Die Terz des Haupttons und der Dominante müssen auf der ersten und lezten Note eines Fugensatzes einander antworten.

Diese Regel ist nicht so allgemein, wie die vorhergehende, und kann, nach Beschaffenheit der Umstände, ihre Ausnahme leiden. Indessen fliesset aus derselben folgendes:

Wenn der Führer auf der Terz einer Tonart anhebt: so folget der Gefährte auf der Terz der Dominante nach. Z. E. wenn in C dur die Fuge mit e anfängt: so machet der Gefährte mit h seinen Anfang. Man sehe Fig. 115 und 116.

Wenn der Führer auf der Terz der Dominante schliesset: so schließt der Gefährte auf der Terz des Haupttons. Z. E. wenn in C dur der Führer mit h schliesset: so schließt der Gefährte mit e. Man sehe Fig. 117. und 118.

Wenn der Führer auf der Terz der Dominante anhebt: so hebt der Gefährte auf der Terz des Haupttons an. Z. E. wenn in C dur der Führer mit h anhebt: so hebt der Gefährte mit e an. Man sehe Fig. 119. und 120.

Wenn der Führer mit der Terz des Haupttons schliesset: so schliesset der Gefährte mit der Terz der Dominante. Z. E. Wenn in C dur der Führer mit e schließet: so schließt der Gefährte mit h. Man sehe Fig. 121. und 122.

Anmerkung.

Wenn der Anfang einer Fuge mit der Terz des Haupttons selten geschehen soll: so darf mit der Terz der Dominante, das ist mit der Septime, noch seltener angefangen werden. Angehende Fugensetzer müssen mit keinem andern Intervalle, als mit der Octave des Haupttons, oder der Dominante anfangen; und so gar die besten Fugen der größten Meister haben keinen andern Anfang. Zu männlichen und ernsthaften Fugen ist auch kein Anfang bequemer. In Absicht auf den Schluß des Führers, so sind keine Töne, als die Octave des Haupttons, die Dominante, die Terz des Haupttons, und die Terz der Dominante, dazu geschickter.

schickter. Alle übrigen Absätze, als der mit der Secunde, Quarte oder Sexte des Hapttons sind außerordentlich, und sind von keinem angehenden Fugensetzer zu gebrauchen.

§. 17.

Was vorher von der Uebereinstimmung der Hauptonsnote und der Dominante, in Ansehung der ersten und letzten Note eines Fugensatzes gesaget worden, gilt auch in der Mitte desselben bey einem Sprunge von der Dominante in den Hauptton, oder umgekehrt, von dem Hauptton auf die Dominante, wofern nicht andere Ursachen diese Uebereinstimmung in der Mitte verhindern, und den Gefährten nöthigen, die Haupttonsnote mit der Quarte, und die Dominante mit der Secunde des Haupttons zu beantworten.

Anmerkung.

Alle bisher gegebne Regeln von der Einrichtung des Gefährten, gehen erstlich nur den Gefährten in einer einfachen Fuge; und hernach nur den ersten Satz in solchen Doppelfugen an, wo der zweyte Satz &c. nicht erst für sich allein ausgearbeitet wird, sondern dem ersten Satze sogleich auf dem Fuße nachfolget. Denn der zweyte Satz richtet sich bloß nach den Gesetzen, die ihm derjenige doppelte Contrapunct auferlegt, nach welchem er entworfen ist. Doch kann auch hiebey eine Ausnahme vorfallen. Denn wenn der erste Satz eine kleine Veränderung hin und wieder erdulden muß: so kann solches sich auch, der Harmonie wegen, mit dem zweyten ereignen. Am besten ist es, daß der erste Satz zu einer Doppelfuge so erfunden, und gebildet wird, daß er, ohne Veränderung der Aehnlichkeit, kann versetzet werden.

Hier folgen nunmehr allerhand Exempel.

Erstes Exempel.

Man sehe Fig. 123. Der Führer endigt sich auf der Sechzehntheilnote e &c. im zweyten Tact kurz vor dem Eintritt des Gefährten, und folglich in der Terz des Haupttons, welcher vom Anfang bis zum Ende, in Ansehung der Modulation, ununterbrochen beybehalten wird. Nun heißt die Regel: 1) Daß, wenn

der Führer in der Octave des Haupttons anhebt, der Gefährte mit der Dominante anheben soll; und 2) wenn der Gesang im Hauptttone verbleibt, der Gefährte nur von Note zu Note in die Tonart der Dominante braucht versetzet zu werden; und 3) wenn der Führer mit der Terz des Haupttons schließt, der Gefährte mit der Terz der Dominante endigen muß. Alles dieses ist also beym Gefährten in Obacht genommen worden. Der Hauptton c wird mit der Quinte g beantwortet, und alle darauf folgende Intervalle sind mit eben denjenigen ganzen und halben Tönen, in einer völlig ähnlichen Fortschreitung, bis zum Schlußpuncte nachgemachet worden. Noch ist der bey dem Sechzehntheil f, kurz nach dem Eintritt des Gefährten, anfangende nach dem Contrapunct in der Octave umkehrbare Gegensatz, zu merken.

Zweytes Exempel.

Man sehe Fig. 124. Es kommen bey der Einrichtung des Gefährten zu dem allhier vorhandenen Führer zwo Regeln in Collision. Die 1ste ist: daß der Sprung von der Haupttonsnote in die Dominante mit dem Sprunge von der Dominante in die Haupttonsnote beantwortet werden muß. Die 2te ist: daß, wenn die Modulation des Führers unverrückt im Hauptttone bleibt, der Gefährte nur von Wort zu Wort braucht in die Tonart der Dominante versetzet zu werden. Wenn man dieses letztere thäte, und den Gefährten folgendergestalt einrichtete:

a e. f e d | c d e cet.

so geschähe zwar der zweyten Regel ein völliges Genüge; aber nicht der ersten, vermittelst welcher die Anfangsnoten d — a nicht mit a — e, sondern mit a — d beantwortet werden müssen. Richtete man sich aber bloß nach der ersten Regel, und suchte nach diesem regelmäßig geschehnen Anfange, die Aehnlichkeit des Gesanges in der Folge gänzlich beyzubehalten: so würde die Modulation nach G mol hingeleitet, und dadurch die zweyte Regel beleidiget werden, vermittelst welcher selbige mit der Tonart der Dominante a geschehen muß. Es wäre also falsch, den Gefährten folgendergestalt zu setzen:

a d. es d c | b c d cet.

Um beyden Regeln genung zu thun, richtet man den Anfang nach der ersten Regel, und die Folge nach der zweyten ein, und setzet

a d. f e d | c d e

anstatt

a e. f e d | c d e

oder anstatt

a d. es d c | b c d

Der halbe Ton b a im Führer wird dadurch gehörig durch f e im Gefährten beantwortet.

Drittes Exempel.

Man sehe Fig. 125. Nach der Regel von der Modulation sollte der Gefährte folgendergestalt kommen:

𝄽 c c | g. fe f a g f | e

Weil aber die Regel von der Uebereinstimmung der Hauptnote und Dominante zum Anfange, in der Mitte bey einem Sprunge, und zum Schluße des Fugensatzes, der vorhergehenden Regel widerspricht: so müßen diese beyde Regeln einander verglichen werden, welches geschicht, wenn f — c mit c — f beantwortet wird. Das übrige bleibt hernach, und die Regel der Modulation wird im geringsten nicht beleidiget.

Anmerkung

Sowohl in dem Exempel bey Fig. 125, als in denen bey Fig. 124, und 123 tritt der Gefährte in einem andern Tacttheile ein, als der Führer. Aber, da diese Tacttheile nicht innerlich, sondern nur äußerlich von einander unterschieden sind, indem der Viervier-theiltact allhier aus zween guten Tacttheilen besteht, so kann eine im ersten Viertheile gehörte Note, so gut auf dem dritten Viertheile, als eine in dem zweyten Viertheile gehörte Note, auf dem vierten wiederhohlet werden. Es findet also keine Nachahmung per arsin & thesin allhier Statt. Man bemerket annoch in diesen dreyen vorhergehenden Exempeln den Rhytmus, der bey Fig. 123 ein Vierer, bey Fig. 124, ein Sechser und bey Fig. 125

wieder ein Vierer ist. Der Gefährte tritt allenthalben auf dem Abschnitt des Rhytmus ein.

Viertes Exempel.

Man sehe Fig. 126. Der Sprung, den hier die Octave der Hauptnote in die Unterquinte thut, wurde bey den Alten deßwegen verboten, weil er die Tonart ungewiß macht. In der That zeigt der hier vorhandne Führer nicht die Tonart d dur, sondern vielmehr g dur an; und man merkt es erst bey dem Eintritt des Gefährten, wo man zu Hause ist. Dergleichen Ausnahmen von der Regel, können nur von Meistern vorgenommen werden, und Anfänger thun wohl bey der Regel zu bleiben, welche einen deutlichen und die Tonart gehörig anzeigenden Fugensatz erfordert.

Fünftes Exempel.

Man sehe Fig. 127. Aus der Terz d — h im Führer, wird im Gefährten die Secunde g — fis. Dieser Fall ist deßwegen desto mehr zu merken, weil einige Musiklehrer die Regel geben wollen, daß die Terz allezeit eine Terz bleiben, und in kein ander Intervall verwandelt werden müße. Um übrigens annoch die Richtigkeit des Gefährten auf die Probe zu stellen, so nehme man auf einen Augenblick anstatt der Haupttonsnote g die Secunde derselben, nemlich a an, als:

a fis h | cis d g cet.

Da ist der Gesang auf die ähnlichste Art nachgeahmet, indem die Terz d — h alsdenn in die Terz a — fis verwandelt wird. Da aber das a nicht Statt findet, indem, der vornehmsten Regel zu Folge, die Dominante schlechterdings und ohne alle Ausnahme, mit der Haupttonsnote beantwortet werden, und also g anstatt a genommen werden muß: so siehet man leicht, daß der Terzengang des Führers, zu einem Secundengang im Gefährten werden müße.

Sechstes Exempel.

Man sehe Fig. 128. Der ganze Ton g — f, womit der Führer anhebt, wird allhier mit dem halben Ton c — h im Gefährten beantwortet. Die Alten nennten dieses, wenn ein ganzer

Ton

Ton in einen halben, und umgekehrt ein halber Ton in einen ganzen verwandelt wurde, ein mi gegen fa, und solches war bey ihnen diabolus in musica. Aber wie soll hier der Führer g — f anders als mit c — h beantwortet werden? Vermuthlich hätte man im Führer einen Gang vermeiden sollen, der nicht bequem im Gefährten nachgeahmet werden konnte. Aber man wollte ihn, vermuthlich aus andern Ursachen, beybehalten, und da mußte man den Gefährten so einrichten, wie es am thulichsten war. Hätte man das g — f wollen völlig nachahmen: so hätte der Gefährte mit d — c anfangen müßen. Dieses aber war wider die vornehmste Regel. Nur in der Mitte, bey stuffenweisen Fortschreitungen, ist die Beantwortung der Dominante mit der Secunde des Haupttons zugelaßen. Mit c — b konnte das g — f auch nicht beantwortet werden. Die Modulation wäre, anstatt nach der Quinte g zu gehen, in die Quarte f gerathen. Das g — f mit cc zu beantworten, wäre nach der Regel und vollkommen richtig gewesen. Allein diese Verwandelung der Secunde in einen Einklang, kam dem Verfasser bey diesen geschwinden Noten vermuthlich zu trompetermäßig vor. Da er also aus vielen Uebeln wählen mußte: so wählte er das geringste, und zog das c — h dem d — c, dem c — b und dem c — c vor.

Siebentes Exempel.

Man sehe Fig. 129. Man bemerket in diesem Fugensatze die Ausweichung des Gesanges in die Tonart der Dominante. Da der Gesang so beschaffen ist, daß er ohne die geringste Veränderung im Gefährten kann nachgeahmet werden: so ist solches auch allhier geschehen. Daß man den Gefährten aber auch auf folgende Art hätte machen können:

— c c c h e | a. a a h | c

ingleichen

— c c c h d | g. g a h | c

ist daraus zu erweisen, weil, wenn diese in Buchstaben verzeichneten Sätze zum Führer genommen worden wären, der Gefährte

auf keine andere Art, als so wie der Führer bey Fig. 129 beschaffen ist, nemlich:

— g g g e a | d. d e fis | g

dazu hätten können gemachet werden.

Achtes Exempel.

Man sehe Fig. 130. Der Führer fängt in der Terz des Haupttons an, und lenkt sich beym Schluße nach der Dominante zu. Der Gefährte beantwortet den Anfang mit der Terz der Dominante, und führet beym Schluße die Modulation in den Hauptton zurück. Hätte man das c — e — fis zu beantworten, g — h — cis im Führer genommen: so wäre die Modulation vollkommen nachgeahmet worden. Da aber die Ausweichung in d dur dem Tone c dur fremde ist, und wenn der eine Satz in die Tonart der Dominante schließt, der andere selbigen in den Hauptton zurücke bringen muß: so wäre die Modulation falsch gewesen. Der Gang also, der den Führer nach dem G dur hinlenket, muß durch Veränderung der Fortschreitung im Gefährten dergestalt geordnet werden, daß der Gesang wieder den Hauptton erreichet. Dieses geschicht, wenn die Melodie eingeschränkt, und die Terz c — e in die Secunde g — a verwandelt, und darauf das fis mit dem h beantwortet wird. Hiewider wird mehr als jemahls von denjenigen verstoßen, die, weitgefehlt daß sie die Regeln des Gefährten kennen sollten, nicht einmahl die Gesetze der Modulation verstehen.

Neuntes Exempel.

Man sehe Fig. 131. Der Gefährte fängt, wie in dem vorigen Exempel, die Antwort mit der Terz der Dominante an. Die Melodie leydet in selbigem an drey Oertern eine kleine Veränderung. Die Quinte c — g wird nicht mit der Quinte g — d, sondern mit der Quarte g — c beantwortet; die Secunde h — c wird in die Terz e — g; und die Qarte d — a in die Quinte a — d verwandelt. Die beyden letztern Veränderungen fließen aus der erstern, vermittelst welcher die Quinte c — g in die Quarte g — c verwandelt wird, und die Ursache dieser Verwandelung ist die Regel von der Uebereinstimmung der Hauptttonsnote und der Dominante

minante bey einem Sprunge. Indessen könnte, mit einer Ausnahme wider diese Regel, der Gefährte auch wohl auf folgende Art zugelassen werden:

h — a — g — d — fis — g.

Es wäre aber alsdenn nöthig, die Fortschreitung zu unterbrechen, um nicht in d dur, als eine dem Ton c dur fremde Ausweichung, zu gerathen, und müßte man den Rest folgendergestalt zu setzen:

g — d e — f — e — d c — h

Zehntes Exempel.

Man sehe Fig. 132. Die Terz des Haupttons wird allhier mit der Secunde der Dominante beantwortet. Wer sich an das mi gegen fa stösset, welches zwischen der vierten Note f im Führer, und dem h im Gefährten entsteht, muß den Gefährten auf folgende Art setzen:

h | a — h — c — c — f g — a | d — e — f — e

Daß es ein Fehler wider die Regel der Modulation seyn würde, auf folgende Art den Gefährten einzurichten:

h | a — h — c — d — g a — h | e — fis — g — fis

ist annoch nöthig, erinnert zu werden.

Eilftes Exempel.

Man sehe Fig. 133. In diesem Exempel ist erstlich die in die Quarte d—g veränderte Terz a—c zu merken, wozu die zweyte Note d im Gefährten, als womit die Dominante a zuvor regelmäßig beantwortet wird, Anlaß giebt. Denn hätte man anstatt dieses d ein e genommen, nemlich:

a — e — g | fis e — f — e

so wären alle Fortschreitungen des Gefährten den Fortschreitungen des Führers völlig ähnlich geworden. Es hätte aber die allererste Regel von der Uebereinstimmung der Hauptonsnote und Dominante dabey gelitten. Nun scheint es zwar, als wenn, anstatt der dritten Note g im Gefährten, auch hätte können ein f genommen, und derselbe folgendergestalt eingerichtet werden:

a | d — f — e d — es | d

So

So würde nemlich der Dominante a, womit der Führer schliesset, die递Haupttonsnote d den Regeln gemäß geantwortet haben. Allein so wäre der Gesang des Gefährten nach der Quarte, nemlich ins g mol hingerathen. Der Führer schliesset zwar in die Dominante a, allein mit einem Schlusse, der auf den Hauptton d, nicht aber auf die Tonleiter von a mol sein Absehen hat. Da nun der Gefährte in die Tonart a versetzet werden sollte: so konnte dieser Schluß auf keiner andern Note, als der Note e nachgemachet werden, als welche ihr Absehen auf a mol hat, wenn dieses in der Gegenharmonie gleich nicht offenbar da stehet. Die Eigenschaft der Tonart a mol aber steckt darinnen, und ist sogleich zu entdecken, wenn man sich auf der Schlußpunctsnote e im Gefährten, zum Anfange des vierten Tacts, nur die Harmonie e—gis—h, als welche daselbst Statt finden kann, einbildet. Man hat diese Ausnahme von der Regel: daß die Hauptnote und Dominante allezeit auf der letzten Note einander antworten müßen, in allen ähnlichen Fällen zu beobachten. Wenn man diesem Fugensatze das darinnen befindliche chromatische nimmt, und ihn in das diatonische Geschlecht versetzet: so sieht derselbe folgendergestalt aus:

Führer d a — c — b a
Gefährte a d — g — f e

und gehört derselbe eigentlich in die aeolische Tonart a zu Hause, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Führer a e — g — f e
Gefährte e a — d — c h

Anmerkung
über die chromatischen Fugensätze.

Um den Gefährten zu einem chromatischen Satze zu finden, muß man diesen zuförderst, durch Wegwerfung der kleinen halben Töne, in einen diatonischen Satz verwandeln. Hernach suchet man, nach den bekannten Regeln, der Gefährten in eben solcher diatonischen Fortschreitung dazu, und wenn dieses geschehen: so setzet man im Führer die kleinen

nen halben Töne wieder zu, und ahmet diese kleine halben Töne in der Leiter des Gefährten auf eine ähnliche Art nach. Z. E. gebe ich folgenden chromatischen Satz in A mol.

a | c — cis — d — dis | e

Hier finden sich zween halbe Töne, die der Tonleiter A mol uneigen sind, das cis gegen c, und das dis gegen d. Wirft man diese beyden halben Töne weg: so bleibt folgender diatonischer Grundgesang übrig:

a | c — d — | e

Dieser wird nun entweder mit:

e | fis — gis — | a

oder beßer, der aeolischen Tonart gemäß, mit:

e | f — g — | a

beantwortet. Nun setze man die beyden Sätze folgendergestalt gegen einander über:

Führer.	a	c — d —	e
Gefährte.	e	f — g —	a

Da nun der erste chromatische halbe Ton auf die Stuffe c, und der andere auf die Stuffe d im Führer fällt: so ahmet man diese beyde kleine halben Töne im Gefährten auf denjenigen Stuffen nach, die in selbigem das c und d vorstellen. Diese Stuffen sind das f und g im Gefährten, und da kommen alsdenn die beyden Sätze folgendergestalt gegen einander zu stehen:

Dux.	a	c — cis d dis	e
Comes.	e	f — fis g gis	a

Auf diese Weise hat man es mit allen chromatischen Sätzen anzufangen, in was für einem Tone es sey, und ob die Intervallen darinnen auf- oder abwärts gehen.

Zwölftes Exempel.

Man sehe Fig. 134. Mit der Melodie sind hieselbst im Gefährten verschiedne nöthige Veränderungen vorgenommen worden, damit der Umfang der Tonart nicht möchte überschritten werden.

Die Secunde c — d zum Anfange des Führers ist im Gefährten mit dem Einklange g — g verwechselt worden. Wäre nemlich die Fortschreitung allhier nicht abgebrochen worden: so wäre die Modulation des Gefährten ins d dur, und folglich in einen der Tonart c fremden Ton hineingerathen, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

c | g a h | c cis | d e d cis | d

Hierdurch wäre zwar die völlige Aehnlichkeit der Melodie erhalten; aber ein Fehler wider die Modulation zugleich begangen worden. Noch eins, der im C dur anfangende Führer lenket sich in der Mitte durch den chromatischen halben Ton fis nach der Dominante hin. Da die Tonart der Dominante und Hauptnote einander antworten müßen: so mußte nothwendig der Gefährte so eingerichtet werden, daß die in der Mitte des Führers vorkommende Ausweichung in die Dominante, durch den Rückgang des Gefährten in den Hauptton beantwortet wurde, so wie, da der Führer sich am Ende wieder in den Hauptton hinlenket, und darinnen schließet, der Gefährte nothwendig sich am Ende in die Tonart der Dominante hinwenden und darinnen schließen mußte; und dieses ist die Ursache, warum die kurz vor dem Ende des Führers vorkommende Secunde g — f in den Einklang c — c im Gefährten ist verändert worden.

Dreyzehntes Exempel.

Man sehe Fig. 135. Der Sprung von der Dominante in die Unterseptime wird im Gefährten durch den Sprung der Hauptonsnote in die Untersexte nachgeahmet. Hätte der Gefährte den Sprung der Septime wollen nachahmen: so hätte dieses mit a — b geschehen müßen, und dadurch wäre der Gesang ins d mol hineingerathen, da er gleichwohl ins e mol gehen sollte. Um noch mehr die völlig richtige Anordnung des Gefährten zu prüfen, verwandele man den Septimensprung e — f in die Secundenfortschreitung e — f. Da die Secunde e — f, vermöge der vornehmsten Regel des Gefährten, nach welcher die Hauptonsnote und die Dominante auf der ersten Note des Fugensatzes einander antworten müßen, nicht mit h — c, sondern mit a — c beantwortet, und

also in eine Terz verwandelt werden muß; die Secunde aber in der Umkehrung zur Septime, und die Terz zur Sexte wird: so ist leicht einzusehen, daß wider die Veränderung der Septime in die Sexte nichts eingewendet werden könne.

Vierzehntes Exempel.

Man sehe Fig. 136. Der Gefährte ist allhier eingerichtet, wie es sich in der Mitte oder am Ende einer Fuge, für die enge canonische Nachahmung, am besten schicket. Hingegen ist keine Ursache vorhanden, welche verhindern könnte, zum Anfang der Fuge, und in den erstern Repercußionen, den Gefährten auf folgende Art, mit einer völlig ähnlichen Gesangführung, zu setzen.

a h—c—h a | h—e—d | d—c—h—e | a—d—cis |
d — c — h | a

Es wird in diesem lezten Gefährten, die Hauptnote a aus dem zweyten Tacte des Führers mit der Secunde e aus dem Hopttone beantwortet. Diese Ausnahme wider die bekannte Regel, daß auch in der Mitte die Haupttonsnote und Note bey einem Sprunge einander antworten sollen, findet allhier darum Statt, weil in dem vorhabenden Gefährten in keinen dem Tone d mol fremden Ton ausgewichen, und also der Umfang der Haupttonart nicht überschritten wird; die Regel aber nur darum gegeben ist, um diese Uebertretung zu verhüten. Wenn also eine solche Uebertretung nicht Statt findet: so kann die Regel allezeit einen Augenblick, der Aehnlichkeit der Nachahmung zu gefallen, bey Seite gesetzet werden. Daß in dem bey Fig. 136 befindlichen canonischen Gefährten, die Melodie an zween Oertern eine kleine Veränderung erlitten hat, nemlich 1) zum Anfang, wo die Secunde d — e in den Einklang a a verwandelt wird, und 2) kurz vor dem Ende, da der Führer in die Quarte hinein modulirt, und der Gefährte den Quartensprung d — g mit den Quintensprung g — d beantwortet, giebt der Augenschein.

Funfzehntes Exempel.

Man sehe Fig. 137. Es ist in diesem Exempel wiederum eine enge canonische Nachahmung vorhanden. Zum Anfange der Fuge muß der Gefährte eigentlich folgendergestalt eingerichtet werden:

ffff | b. ab | d c d a | b. ab | c b c g | a

jedoch noch beßer auf folgende Art:

ffff | c. b c | d c d a | b. ab | c b c g | a

Es ist wahr, daß der Anfang des Gefährten mit f — c wider die Regel anstößt. Aber da hierdurch die Regeln der Modulation nicht beleidigt werden; und da die Aehnlichkeit der Nachahmung desto vollkommner ist, als welche in dem ersten, mit Buchstaben ausgedrückten Gefährten, sehr leydet: so würde es sehr pedantisch seyn, die Aehnlichkeit des Gesanges dem Zwange einer Regel aufopfern zu wollen. Es ist keine Regel ohne ihre vernünftige Ausnahmen.

Genug von der Einrichtung des Gefährten. Wer dieserwegen nicht viele Mühe haben will, erfinde und wähle sich solche Fugensätze, bey denen er keiner, oder wenigstens nicht vieler Veränderungen im Gefährten nöthig hat.

Drittens.

Vom Wiederschlage und dem Verfolge eines Fugensatzes.

§. 1.

Die erste Hauptregel des Wiederschlages ist, daß der Führer und Gefährte wechselsweise zum Vorschein kommen sollen. Doch ist man nur hauptsächlich in der ersten Durchführung des Satzes durch die verschiednen Stimmen an diese Regel gebunden, und soll in selbiger weder der Führer, noch der Gefährte zweymahl hinter einander erscheinen. Diese Durchführung muß wechselsweise in dem Umfang der Octave des Haupttons und der Dominante geschehen.

§. 2. Die

§. 2.

Die zweyte Regel des Wiederschlages ist, daß kein Fugensatz, es mag der Führer oder Gefährte seyn, in ebenderselben Stimme zwey oder mehrmahl hintereinander unmittelbar vorkommen darf. Er kann nicht eher in ebenderselben Stimme wieder vorgebracht werden, bevor er in einer andern Stimme vorhero gehöret worden.

§. 3.

Die dritte Regel des Wiederschlages ist, daß, wenn man die erste Durchführung des Satzes vollendet, man selbigen hernach, vermittelst einer geschickten Modulation, in andere Töne nach und nach lenken müße.

§. 4.

Uebrigens ist es einerley, ob man die Fuge im Diskant, Alt, Tenor oder Baß anhebt. Doch in Singefugen ist der Anfang mit den tiefern Stimmen besser, als mit den höhern. Wir wollen die vorhergehenden drey Regeln weitläuftiger erklären.

§. 5.

In zweystimmigen Fugen müssen die beyden Stimmen, die ganze Fuge durch, ordentlicher Weise den Fugensatz allezeit wechselsweise nehmen. Doch kann diese Ordnung nach der ersten Durchführung, bey Gelegenheit eines Zwischensatzes, hin und wieder unterbrochen werden, als wo der Fugensatz alsdenn zwar in ebenderjenigen Stimme, die ihn kurz zuvor gehabt, aber doch in einem andern Intervall, das ist in einer andern Octave, wieder hervortreten kann; d. i. hat sie vorher den Führer gehabt, so muß sie itzo den Gefährten nehmen; und umgekehrt, hat sie vorher den Gefährten gehabt, so muß sie nunmehro den Führer nehmen.

§. 6.

In dreystimmigen Fugen ist es zwar einerley, wenn die zweyte Stimme den Fugensatz in der versetzten Tonart wiederhohlet hat, ob die dritte mit der Octave der ersten oder zweyten Stimme nachfolget, d. i. ob sie den Führer, oder Gefährten nimmt. Indessen muß man sich hierinnen nach der Beschaffenheit des Fugensatzes richten, und der-

selben zu Folge den Eintritt der dritten Stimme machen. Diese dritte Stimme kann nun entweder sogleich, nachdem die zweyte den Satz vollendet, eintreten; oder es kann ein kurzer Zwischensatz gemacht werden; oder man lässet sie noch vorher, ehe die zweyte Stimme das Thema gänzlich vollendet, erscheinen, nachdem es die Umstände geben.

§. 7.

In einer vierstimmigen Fuge beziehen sich allezeit zwo und zwo Stimmen, nemlich eine mittlere und äußerste auf einander, als der Diskant und Tenor; der Alt und Baß. Solche zwo sich auf einander beziehende Stimmen wiederhohlen den Fugensatz allezeit in einem ähnlichen Intervall, oder deutlicher zu reden, zwo solche Stimmen nehmen den Führer, und zwo den Gefährten. Wenn also ein Satz durchdie vier Stimmen durchgeführet wird: so kömmt in der anhebenden und dritten Stimme der Führer; in der andern und vierten aber der Gefährte zu stehen; nemlich:

1) Wenn der Führer im Diskant anfängt: so bekömmt der Alt den Gefährten; der Tenor nimmt wieder den Führer, und der Baß den Gefährten.

2) Wenn der Führer im Basse anfängt: so bekömmt der Tenor den Gefährten; der Alt wiederum den Führer, und der Diskant den Gefährten.

3) Wenn der Führer im Tenor anfängt: so bekömmt der Alt den Gefährten; der Diskant wieder den Führer, und der Baß den Gefährten.

4) Wenn der Führer im Alt anfängt: so bekömmt der Tenor den Gefährten; der Baß wieder den Führer, und der Diskant den Gefährten.

Auf die eine oder andere vorhergehender Arten geschehen die Eintritte der Stimmen natürlicher Weise am bequemsten, weil die Stimmen immer nach und nach entweder nach oben, oder nach unten zu wachsen. Wenn man genungsame Uebung darinnen erlanget hat: so kann man annoch folgende vier Arten von Eintritten, die, ob sie gleich nicht so natürlich als die vorhergehenden vier, dennoch aber gut sind, hinzuthun.

5) Wenn

5) Wenn der Führer im Diskant anfängt: so bekömmt der Baß den Gefährten; der Tenor wieder den Führer, und der Alt den Gefährten.

6) Wenn der Führer im Baße anfängt: so bekömmt der Diskant den Gefährten; der Alt den Führer, und der Tenor den Gefährten.

7) Wenn der Führer im Tenor anfängt: so nimmt der Baß den Gefährten; der Diskant den Führer, und der Alt den Gefährten.

8) Wenn der Führer im Alt anfängt: so nimmt der Diskant den Gefährten; der Baß wiederum den Führer, und der Tenor den Gefährten.

§. 8.

Auf vorhergehende achterley Arten, nach welchen die vier Stimmen mit der Abwechselung des Führers und Gefährten, nach und nach zum Vorschein kommen, müßen ordentlicher Weise, wenigstens in der ersten Repercußion der Fuge, alle Eintritte geschehen. Außerordentlicher Weise, aber doch nur in der Mitte einer Fuge, können die Eintritte annoch dergestalt gemachet werden, daß der Führer oder Gefährte, jedoch in verschiednen Stimmen, zweymahl hintereinander erscheinet. Die Versetzungskunst bietet folgende sechzehn Arten dazu an:

α) **Wenn die Fuge mit dem Diskante anhebet.**

1) Diskant, Alt, Baß, Tenor.
2) Diskant, Baß, Alt, Tenor.
3) Diskant, Tenor, Alt, Baß.
4) Diskant, Tenor, Baß, Alt.

Bey No. 1. kommt der Gefährte in der Mitte zweymahl hintereinander, indem ihn erstlich der Alt, und hernach der Baß nimmt.

Mit No. 2. ist es eben so wie mit No. 1. bewandt, nur daß der Baß zuerst den Gefährten hat, und gleich unmittelbar darauf ihn der Alt nimmt.

Bey No. 3. folget zweymahl der Führer, und zweymahl der Gefährte hintereinander.

Bey

Bey No. 4. wie vorher.

β) Wenn die Fuge mit dem Alt anhebet.

1) Alt, Tenor, Diskant, Baß.
2) Alt, Diskant, Tenor, Baß.
3) Alt, Baß, Tenor, Diskant.
4) Alt, Baß, Diskant, Tenor.

γ) Wenn die Fuge mit dem Tenor anhebt.

1) Tenor, Alt, Baß, Diskant.
2) Tenor, Baß, Alt, Diskant.
3) Tenor, Diskant, Alt, Baß.
4) Tenor, Diskant, Baß, Alt.

δ) Wenn die Fuge mit dem Baße anhebt.

1) Baß, Tenor, Diskant, Alt.
2) Baß, Diskant, Tenor, Alt.
3) Baß, Alt, Tenor, Diskant.
4) Baß, Alt, Diskant, Tenor.

Die Wahl unter diesen Versetzungen hänget von der Beschaffenheit der Umstände und dem guten Geschmack des Componisten ab. Ueberhaupt ist dahin zu sehen, daß der Fugensatz nicht alle Augenblicke in den äußersten Stimmen allein; sondern auch sowohl, wenn einige Stimmen pausiren, als wenn sie alle gegen einander arbeiten, in den Mittelstimmen erscheine.

§. 9.

Bey allen diesen möglichen Versetzungen würde noch wenig Verschiedenheit entspringen, wenn dieselben nur zwischen dem Hapttone und der Dominante allein ausgeübet werden sollten. Hier kömmt nunmehr die dritte Regel des Wiederschlages (man sehe den §. 3. zurück) zu beobachten vor.

§. 10.

§. 10.

Wir müssen von der Art zu moduliren, oder der Tonwechselung ein Paar Worte sagen. Es giebt zwo Tonarten, eine grosse und kleine; und jede Tonart hat fünf Ausweichungen.

Die Ausweichungen der großen Tonart geschehen in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte.

Die Ausweichungen der kleinen Tonart geschehen in die Terz, Quarte, Quinte, kleine Sexte und kleine Septime.

§. 11.

Die Beschaffenheit der Tonart wird durch die Terz eines jeden Tons, in dessen Klangleiter man ausweichet, entschieden.

Wenn man also, zum Exempel in dem Tone *c* dur, in die Secunde d ausweichet: so findet sich dazu die kleine Terz, und also weichet man in *d* mol aus. Wenn man in die Terz e geht: so geht man in e mol. Wenn man in die Quarte f geht: so geschicht solches in f dur. Wenn man in die Quinte g ausweichet: so geschicht solches in g dur; und weichet man endlich in die Sexte a aus: so geschicht solches in a mol.

Ferner, wenn man zum Exempel in dem Tone *a* mol in die Terz *c* ausweichet: so stellet sich c dur dar. Gehet man in die Quarte d: so kömmt d mol zum Vorschein. Moduliret man in die Quinte e hinein: so geschicht solches in e mol. Geht man in die Sexte f: so hat man mit f dur zu thun; und geht man in die Septime g: so hat man mit g dur zu thun.

§. 12.

In der ersten Repercußion der Fuge schwebet die Fuge wechselsweise zwischen der Haupttonsnote, und der Quinte. Mit den Modulationen in den folgenden Wiederschlägen geht es folgendermaßen zu. Wir supponiren dabey, daß der Fugensatz so beschaffen ist, daß er sowohl in der Dur= als Moltonart gebraucht werden kann. Noch ist anzumerken, daß nach der ersten Repercußion der Gefährte zum Führer, und der Führer zum Gefährten werden kann.

(1) In der großen Tonart, z. E.

in C dur.

α) Wenn sich die Modulation nach dem *A* mol (in Sextam Toni) hinlenket, und der Fugensatz sich darinnen hören läßet: so geschicht die Antwort

entweder in *E* mol, (der Tertia Toni)

oder in *D* mol. (der Secunda Toni)

β) Wenn sich die Modulation nach dem *E* mol (in Tertiam Toni) hinlenket, und der Fugensatz sich darinnen hören läßet: so geschicht die Antwort in *A* mol (in Sexta Toni).

γ) Wenn sich die Modulation nach dem *D* mol (der Secunda Toni hinlenket, und sich der Fugensatz darinnen hören läßt: so geschicht die Antwort in *A* mol, (in Sexta Toni).

δ) Wenn sich die Modulation nach dem *F* dur, (in Quartam Toni) hinlenket: so geschicht die Antwort mit der Haupttonsnote, allhier *C* dur.

(2) In der kleinen Tonart, z. E.

in *A* mol.

α) Wenn man in den Ton C dur (in Tertiam Toni) ausweichet, und der Fugensatz sich darinnen hören läßt: so geschicht die Antwort

entweder in *G* dur, (in Septima Toni)

oder in *F* dur, (in Sexta Toni)

β) Wenn man in den Ton *f* dur (in Sextam Toni) ausweichet, und sich der Fugensatz darinnen hören läßt: so geschicht die Antwort in *C* dur, (in Tertia Toni).

γ) Wenn man in den Ton *g* dur (in Septimam Toni) ausweichet, und sich der Fugensatz darinnen hören läßt: so geschicht die Antwort in *C* dur, (in Tertia Toni).

δ) Wenn

δ) Wenn man in den Ton *d* mol (in Quartam Toni) ausweichet, und den Fugensatz darinnen hören läßt: so geschicht die Antwort in der Hauptonsnote, allhier *A* mol.

Uebrigens wollen wir die dritte Regel der Repercußion nicht dahin ausgedehnet wißen, als wenn man in jeder Fuge ohne Unterscheid in alle Nebentonarten der zum Grunde liegenden Haupttonart ausweichen müße. Es hänget dieses von der erforderlichen Länge der Fuge ab. Gewiße Tonarten können auch nur im Vorbeygehen, in den Zwischenspielen der Fuge, vermittelst der Zergliederung des Thematis, berühret werden. Es ist nicht nöthig, in allen und jeden eine ordentliche Repercußion anzustellen.

§. 13.

Die erste Repercußion oder Durchführung eines Fugensatzes zwischen den verschiednen Stimmen, kostet wohl insgemein die wenigste Mühe. Die Schwürigkeit betrift den Verfolg derselben. Doch wird auch diese wegfallen, wenn man gewiße Regeln und Anmerkungen, die wir bald lehren werden, zum Augenmerke nimmt. Ich setze dabey voraus.

α) Daß man einen der Wiederhohlung und eines guten Contrapuncts dagegen fähigen Satz, nach Beschaffenheit des Tons und der Tonart, woraus die Fuge gehen soll, ersonnen habe.

β) Da die Sätze in den verschiednen Wiederschlägen nicht allezeit in einerley Entfernung hintereinander folgen müßen: so muß derselbe gleich vom Anfange so eingerichtet werden, daß der Gefährte dem Führer auf mehr als eine Art, bald unten, bald oben, in verschiednen Arten der Nachahmung, und besonders in der engen Nachahmung, nachfolgen könne. Da indeßen nicht alle Themata von der Beschaffenheit sind, daß man sie allezeit ganz in verschiedner Entfernung gegen einander bringen könne: so ist es nicht nur erlaubt, sie zu verkürzen und zu zergliedern; sondern es gehört dieses selbst unter die Schönheiten der Fuge.

Die Verkürzung besteht darinnen, daß man nur einen Theil des Satzes, und zwar hauptsächlich den ersten Theil deßelben

 nimmt,

nimmt, und denselben hin und wieder in der engen Nachahmung zwischen den verschiednen Stimmen fugiret. Ich füge die Bedingung der engen Nachahmung hinzu, um nicht diejenigen zu entschuldigen, die alsdenn das Thema zu verkürzen, Gelegenheit nehmen würden, wenn sie nicht weiter fort wißen. Man hat bey dieser Verkürzung aber die Freyheit, daß man die Noten vergrößern, verkleinern, in Thesi und Arsi, in allen Intervallen, und sowohl in der ähnlichen als Gegenbewegung nachahmen kann.

Die Zergliederung eines Satzes besteht darinnen, daß man denselben in gewiße Glieder, und zwar dieselben zwischen die verschiednen Stimmen vertheilet, wo man sie vermittelst der Nachahmung und Versetzung entweder unter sich allein durcharbeitet; oder man läßet in einer andern Stimme einen aus einem Gegensubject entlehnten Gang vermittelst der Versetzung und Nachahmung zugleich dagegen hören.

Erstes Exempel.

Man sehe Fig. 138 (a). Dieses Thema kann in allen Intervallen, in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, in verschiedner Entfernung unter sich nachgeahmet werden. Wir haben zur Ersparung des Kupfers nur vier Nachahmungen und zwar per thesin & arsin beygebracht. Man sehe (a) (b) (c) und (d). Ein nachdenkender Schüler der Fuge versuche hier seine Kräfte, und suche alle noch übrige mögliche Nachahmungen dazu. Damit diese Exempel zugleich zu Exempeln der Verkürzung dienen mögen: so bilde man sich das Thema länger ein, als es hier befindlich ist, und setze denselben etwas an, z. E.

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$
g . g — e f g — a g || f . f — d e f — g f | e

Man wird alsdenn bemerken, daß nur der erste Theil desselben allhier fugiret wird.

Zweytes Exempel.

Man sehe Fig. 139 (a). Die Folgestimme kann allhier mit sehr geringer Verkürzung oder Veränderung des Satzes, in allen Tacten,

Tacten, eintreten. Ich gebe nur von einigen Arten der Eintritte Exempel, und überlasse es einem fleißigen Scholaren nach Anleitung dieser, alle übrige mögliche dazu zu finden. Man sehe (a) (b) (c) (d) und (e).

Sowohl bey diesem zweyten, als dem ersten Exempel muß man zugleich versuchen, ob nicht 1) die eine oder andere Nachahmung entweder ad Octavam, Decimam, oder Duodecimam versezet werden könne.

2) Ob die eine oder andere Hauptstimme nicht eine Terzenweise mitlauffende Nebenstimme zulaße.

3) Ob die Nachahmung auch in der Gegenbewegung angehe. Von diesem zweyten Exempel siehet man davon eine Probe bey Fig. 139 (f). und zwar per arsin & thesin.

Drittes Exempel.

Man sehe Fig. 140. (a) b. c. d. e. f. g und h. Bey (g) und (h) bemerket man eine Nachahmung in der Vergrößerung und Verkleinerung. Man kann sich dieses Thema auch länger vorstellen, wenn man will, z. E.

$$\text{g}— \mid \text{e a} \mid \overset{\frac{1}{4}}{\text{g}}\,\overset{\frac{1}{4}}{\text{c}} — \overset{\frac{1}{2}}{\text{f}} \mid \overset{\frac{1}{2}}{\text{f}}\,\text{e} \mid \text{d} — \mid \text{c}$$

Da noch etliche funfzig, und mehrere enge Nachahmungen möglich sind: so wird ein fleißiger Schüler wohl thun, selbige zu suchen.

Viertes Exempel.

Man sehe Fig. 141. In den drey vorhergehenden Exempeln hatten wir es nur mit einem einzigen Satze zu thun. Hier kommen ihrer zween zugleich in Betracht, und siehet man selbige mit den Ziffern 1. und 2. bemerket. Aus diesem Haupt- und Gegensatze ist das bey Fig. 142. befindliche Exempel, vermittelst der Verkürzung und Zergliederung, entstanden. Kaum fängt der Baß das erste Thema an: so folget ihm die Diskantstimme vermittelst der Nachahmung desselben nach. Aber weder die eine noch die andere Stimme vollführen es, indem sie nur den Anfang davon

 durch-

durcharbeiten. Währender Zeit der Baß die vier Viertheile aus dem zweyten Tacte des ersten Fugensatzes vermittelst der Versetzung durchnimmt; so hält sich die Oberstimme an den fünf ersten Noten desselben, und arbeitet diese dagegen vermittelst der Versetzung durch. Es ist hier also der erste und andere Tact des Hauptsatzes zergliedert, und unter sich durchgeführet worden. Gegen diese beyden Stimmen läßt der Alt ein aus dem Gegensatze entlehntes Förmelchen vermittelst der Versetzung hören. Das ganze Hauptthema kömmt endlich erst wieder im sechsten Tact in der ersten Diskantstimme, durch einen unvermutheten Eintritt, und zwar in enger Nachahmung zum Vorschein, nachdem es nemlich die zweyte Diskantstimme zum Anfange dieses Tacts kurz vorher angehoben. Aus dem vierten Tact des Hauptfugensatzes bey Fig. 141. ist annoch das bey Fig. 143. befindliche Exempel, welches eigentlich zur Zwischenharmonie gehöret, entstanden. Die höchste Stimme nimmt die daraus entlehnte Clausel, und treibt sie vermittelst der Versetzung durch, und weichet dabey in verschiedene Tonarten aus. Die Baßstimme arbeitet dagegen mit dem schon bekannten Förmelchen aus dem Gegensatze, und beyde Partien setzen diesen Wettstreit vier Tacte lang unter sich fort; worauf sich das Blatt wendet, und in dem folgenden Tacte die Oberstimme dieses Förmelchen in der Gegenbewegung ergreift; der Baß hingegen die aus dem ersten Hauptsatze entlehnte Passage auf eine freye Art, vermittelst der Versetzung, bey noch immer fortdauernder Tonwechselung, dagegen nachmachet.

Fünftes Exempel.

Man sehe Fig. 144. Das Thema hiezu haben wir bereits oben in dem Artikel vom Gefährten, und zwar daselbst Fig. 128. gesehen, und ist dasselbe allhier bey Fig. 144. sowohl verkürzt, als zergliedert, und dabey in verschiednen Modulationen hintereinander durchgeführet worden. Die beyden Oberstimmen nehmen die zween ersten Tacte des Satzes vor, und der Baß arbeitet mit dem dritten Tacte desselben nach Proportion dagegen. Auf eine andere Art, und zwar zweystimmig, siehet man diesen Fugen-

satz

satz bey der folgenden Fig. 145. auf eine freyere Art zergliedert. Dieses leztere Exempel gehört zur Zwischenharmonie.

Wir kehren nunmehr zu unsern Präsuppositis zurücke.

γ) Hat man nunmehr nach itztgezeigter Art den Fugensatz, oder wenn es zween sind, beyde untersuchet: so ist, so zu sagen, die Fuge schon halb gemacht. Man braucht die verschiednen aus dieser Art der engen Nachahmung, der Verkürzung und Zergliederung des Satzes entspringenden Theile, nur vermittelst guter Zwischensätze zusammenzuhängen. Da nimmt man nemlich einen Theil in dieser Tonleiter, den andern in einer andern, nach den Regeln der Modulation vor; und damit die Sätze alsdenn in allen Stimmen ohne Unterscheid, und nicht etwann in den äußersten Stimmen allein, und auch nicht bloß zwischen den Tonleitern des Haupttons und der Dominante erscheinen mögen: so kann man sich in den erstern Versuchen, nach den Mustern guter Auctoren, als eines Bachs, Händels, Battiferri, Frescobaldi oder Froberger ꝛc. eine Disposition der Wiederschläge machen, und hiernach in Partitur die Fuge ausarbeiten. Diese Disposition muß aber so gemachet werden, daß die größten Kunststücke zulezt bleiben, und die kleinern vorhergehen, damit, nach der Erinnerung jenes großen Tonmeisters, zwar der Anfang gut, **das Mittel aber noch beßer, und das Ende vortreflich sey.**

§. 14.

Hier folgen nunmehr

(I.) **Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierstimmigen einfachen Fuge.**

α) Wenn der Satz durch die verschiedenen Stimmen einmahl durchgeführet worden: so setzet man das harmonische Gewebe entweder nach den Regeln der Zwischensätze noch etliche Tacte lang fort, und machet alsdenn eine Cadenz; oder man machet diese, nach geschehener ersten Durchführung, sogleich, wenn nemlich der Gesang des Fugensatzes sich dahin neiget. Diese Cadenz kann nun entweder in den Hauptton, oder in die Dominante gesche-

geschehen, nachdem es die vorhergehende Harmonie am natürlichsten erfordert.

β) Bey dieser Cadenz läßt man entweder den Führer oder Gefährten des Fugensatzes in derjenigen Stimme, da er nicht zulezt gewesen ist, eintreten; oder man läßt, wenn kein Zwischensatz vor der Cadenz vorhergegangen, bey dieser Cadenz anitzo einen Zwischensatz hören, um dem Gehöre nach der Wiederkunft des Hauptsatzes ein desto grösser Verlangen zu machen, als welcher auch alsdenn, bey einer bequemen Harmonie, entweder mit dem Führer oder Gefährten, wie gesagt, und zwar in derjenigen Stimme, die ihn nicht zulezt gehabt, eintreten kann.

γ) Wenn sich der Satz nun wieder aufs neue in einer Stimme zeiget: so suchet man die Antwort darauf in der Folgestimme etwas näher, wenn man will, und viele Arten der engen Nachahmung bey dem Satze möglich sind, oder sonst die Fuge nicht gar zu lang werden soll, einzuführen, und erwartet man nicht diejenige Entfernung, in der sie in der erstern Durchführung gegen die andere Stimme angehoben hat.

δ) Diese zweyte angefangne Durchführung setzet man nach der Anzahl der Stimmen, mit vermischten Zwischensätzen, entweder durch alle Partien fort, oder nur durch einige, da man alsdenn diejenige, die in der dritten Durchführung den Satz zuerst nehmen soll, vermittelst einer Pause vorher kann schweigen lassen. Man richtet aber diese Zwischensätze dergestalt ein, daß man nunmehr, nach den Regeln der Modulation in eine verwandte Tonart cadenziren könne.

ε) Nunmehr erscheint der Fugensatz in einem ganz andern Tone, und vielleicht zugleich in einer andern Tonart, als er zum Anfange gehört worden. Ist er nemlich aus einem Durtone in einen Molton gerathen: so machet man die Antwort dieser Moltonart gemäß; und gleiche Bewandtniß hat es, wenn der Fugensatz aus einem Molltone in einen Durton geräth, da die Antwort mit einem Durtone gemacht wird.

ζ) Man

ζ) Man fähret nach diesem beständig fort, den Fugensatz so viel möglich in allen verwandten Nebentönen, und zwar bald ganz, bald verkürzt und zergliedert, durchzuarbeiten. Man flechtet die Sätze mit guten Zwischenharmonien durch, und nahet sich endlich wieder auf eine gute Art dem Hauptone, wo man den Satz annoch auf verschiedne Art, bald ganz, bald verkürzt, mit allerhand Arten der Nachahmung, besonders in der engen canonischen Nachahmung durchnimmt, und endlich nachdrücklich, und wenn man will, mit einem Point d'orgue schliessen kann.

(II.) Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierstimmigen Doppelfuge.

α) Daß die Sätze im Metro von einander unterschieden seyn müssen, ist schon aus der Lehre vom Contrapunct bekannt.

β) Es ist gut, wenn die Doppelfuge aus einer Stimme mehr besteht, als sie Sätze hat. Es können nicht nur alsdenn mehrere Arten von Nachahmungen angebracht, und die Sätze einzeln besser ausgearbeitet werden; sondern es dient dieses auch dazu, daß eine Stimme manchesmahl ausruhen, und hernach desto frischer den Satz wieder ergreiffen könne, da hingegen in Doppelfugen, wo nicht mehr Stimmen, als Sätze sind, meistentheils jede Stimme in völliger Arbeit ist.

γ) Die verschiednen Sätze brauchen weder zu gleicher Zeit anzufangen, noch aufzuhören.

δ) Es ist nicht nöthig, daß der Satz und Gegensatz allezeit einander begleiten, und keiner ohne den andern erscheine. Man kann bald diesen, bald jenen besonders durcharbeiten, bevor man sie wieder vereint.

ε) Wenn die Sätze einmahl durchgeführt sind, so ist es einerley, den Haupt- oder Nebensatz wieder zuerst einzuführen.

ζ) Alle die verschiednen Themata oder Sätze, die in der Fuge verbunden werden sollen, müssen erstlich nach den Regeln des doppelten Contrapuncts zusammengesetzet werden, damit sie bald auf diese, bald auf jene Art unter sich verkehret werden können.

Zweytens muß ein jeder Satz für sich besonders, so wie bey der einfachen Fuge, untersuchet werden, ob er sich selbst, bald auf diese, bald auf jene Art imitiren könne.

η) Endlich kann die Einführung der Gegensätze noch auf zweyerley Art geschehen; nemlich: man arbeitet entweder jeden Satz für sich besonders durch, und vereint sie hernach; oder man führet den einen Satz sogleich mit dem andern durch.

Viertens.

Von der Gegenharmonie.

§. 1.

Die Gegenharmonie nimmt ihren Anfang, sobald der Gefährte eintritt. Selbige braucht bey dem Eintritt der Folgestimme, so wenig allezeit consonirend als dissonirend zu seyn. Sobald ein bequemes Intervall zur Einführung der Folgestimme da ist, braucht man nicht auf ein anders zu warten. Findet es sich also, daß der Gefährte bey einer liegenden Dissonanz eintreten kann: so ist es vortreflich. Findet sich aber dieses nicht: so kann es mit einer consonirenden Harmonie geschehen.

§. 2.

Es ist gut, bey der Verfertigung der Gegenharmonie eine oder andere Art des einfachen Contrapuncts zum Augenmerke zu haben. Man lauft weniger Gefahr, ausschweiffend zu werden, als wenn man dieselbe, ohne Verbindlichkeit, nach dem freyen einfachen Contrapunct entwirft. Bey diesem kann es geschehen, daß man auf Einfälle geräth, die mit der Natur des Hauptsatzes keine gehörige Verbindung haben. Wie aber in allen Arten musikalischer Stücke ein Theil mit dem andern wohl übereinstimmen muß, wenn ein schönes Ganze daraus werden soll: so ist dieses hauptsächlich bey der Fuge zu beobachten. Daß die Art des einfachen Contrapuncts aber, oder das Metrum, das man sich erwehlet hat, vom Anfange bis zum Ende dauern müsse, versteht sich von selbst.

§. 3.

§. 3.

Je grösser die Anzahl der Stimmen einer Fuge ist, desto weniger bunte Figuren läßt dieselbe in der Gegenharmonie zu. Währender Zeit, daß die eine Stimme ihre Kräusel machte, müßte doch die andere nur eine elende Nebenstimme dazu abgeben. In der Fuge aber streiten alle Stimmen gegen einander, und hat keine ein Vorrecht vor der andern, wie etwann in andern Gattungen musikalischer Stücke. Sie müssen also alle eine gute Melodie haben, und keine vor der andern besonders herrschen. Der Gesang muß dabey durchgehends verbunden oder obligat seyn, und daher gehören die in der freyen Schreibart sonst erlaubten Gänge im Einklange oder der Octave gar nicht in die Fuge, gesetzt daß man dergleichen auch bey einigen grossen Meistern findet.

§. 4.

So wenig aber die Gegenharmonie gekräuselt oder buntscheckigt seyn soll: so wenig sind die generalbaßmäßigen Passagen erlaubt. Um in diesen Fehler nicht zu verfallen, ist es nöthig, daß sich allezeit die eine oder die andere Stimme gegen die übrigen fortbewege, es geschehe durch Rückungen, durchgehende oder Wechselnoten, und daß niemahls alle Stimmen mit einmahl sich fortbewegen.

§. 5.

Bey dieser Gegenharmonie ist darauf zu sehen, daß die Stimmen nicht einander zu nahe kommen, oder nicht allzuweit auseinander gehen. Es ist zu dem Ende nicht allein erlaubt, sondern auch gut, eine oder mehrere Stimmen manchesmahl pausiren zu lassen; und da giebt man alsdenn derjenigen Stimme die Pause, bey der kurz darauf der Hauptsatz eintreten soll.

§. 6.

In Fugen mit mehrern Subjecten, die gleich vom Anfange unter sich vereiniget werden, setzet es wegen der Gegenharmonie keine Schwürigkeit. Ein Satz formirt die Harmonie zu dem andern. Sind dabey die Sätze so eingerichtet, daß man terzen- oder decimenweise mitgehende Nebenstimmen haben kann: so ist solches vortreflich.

Fünftens.

Von der Zwischenharmonie.

§. 1.

Die Zwischenharmonie fänget da an, wo die Gegenharmonie aufhöret, oder vielmehr, sie ist eine Fortsetzung derselben; und dauert so lange bis der Fugensatz wieder eintritt. Sie muß also ebenfals, wie die Gegenharmonie, aus der Natur des Hauptsatzes fliessen, und mit der bereits demselben entgegengesetzten Harmonie übereinkommen.

§. 2.

Hieraus folget, daß alle Passagen, die in den verschiednen Stimmen nicht vermittelst der Nachahmung und Versetzung bequem durchgeführet werden können, alle Arpeggios, generalbaßmäßige Sätze, allerhand bunte und in die freye Schreibart gehörige Figuren, Gänge mit Einklängen und Octaven, arienmäßige Wendungen, und alle so genannte galante Sätze davon ausgeschlossen bleiben.

§. 3.

Wo nimmt man aber die Passagen zu den Zwischensätzen her? Aus dem Hauptsatze; aus desselben Gegenharmonie, und endlich, wenn das Thema nicht so beschaffen ist, daß etwas besonders daraus entlehnet werden kann: so ersinnet man gute harmonische, mit der Natur und Bewegung des Fugensatzes übereinstimmende Gänge.

§. 4.

Diese Zwischenharmonie muß nicht zu lang seyn, zumahl wenn das Thema schon an sich lang ist, und nicht zu ofte vorkommen. Es würde der Hauptsatz dadurch verhindert werden, sich genugsam hören zu lassen.

§. 5.

Sie muß ferner so eingerichtet werden, daß der Hauptsatz unvermuthet dazwischen eintreten könne, wenn sie sich nicht etwann mit einer Cadenz endigt, bey welcher derselbe alsdenn eingeführet wird. Dieses aber hänget von der Modulation, und bey derselben von einem bequemen Intervall ab, gegen welches der Fugensatz eintreten könne.

§. 6.

Die Zwischensätze brauchen nicht allezeit vollstimmig zu seyn. Man kann eine oder zwo Stimmen allmählich hintereinander verschwinden, oder öfters zusammen aufhören lassen, um hernach den Fugensatz desto nachdrücklicher und deutlicher wieder einzuführen, zumahl, wenn eine Mittelstimme denselben nehmen soll.

§. 7.

Alle Fugen hören endlich mit dem Satze selber, oder mit einer angehängten kurzen Harmonie auf. Man findet Exempel von beyden. Das erste aber ist unstreitig besser; doch ist das letztere in Singefugen sehr ofte nöthig. In allen beyden Fällen aber geschicht das Ende vollstimmig, nach der Anzahl der Stimmen der Fuge, so wie der Anfang einstimmig war.

E N D E.





Bey dem Verleger dieses Anhangs zum 4ten Theil des Handbuchs bey dem Generalbaße, sind annoch folgende Schriften zu haben:

Marpurgs, Friedr. Wilh. Handbuch bey dem Generalbaße und der Composition, mit 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. und mehrern Stimmen, nebst einer kurzen Einleitung zum Generalbaß. 1ter Theil, mit 8 Kupfertafeln. 4. Berlin 755. 8 Gr.

— — Deßelben 2ter Theil, mit 9 Kupfertafeln. 4. Berlin 757. 14 Gr.

— — Deßelben 3ter Theil, mit 12 Kupfertafeln. 4. Berlin 758. 8 Gr.

Marpurgs, Friedr. Wilh. erste Fugensammlung. groß Fol. Berlin 758. 16 Gr.

Deßelben Anleitung zur Singecomposition. 4. Berlin 759. 1 Rthlr.

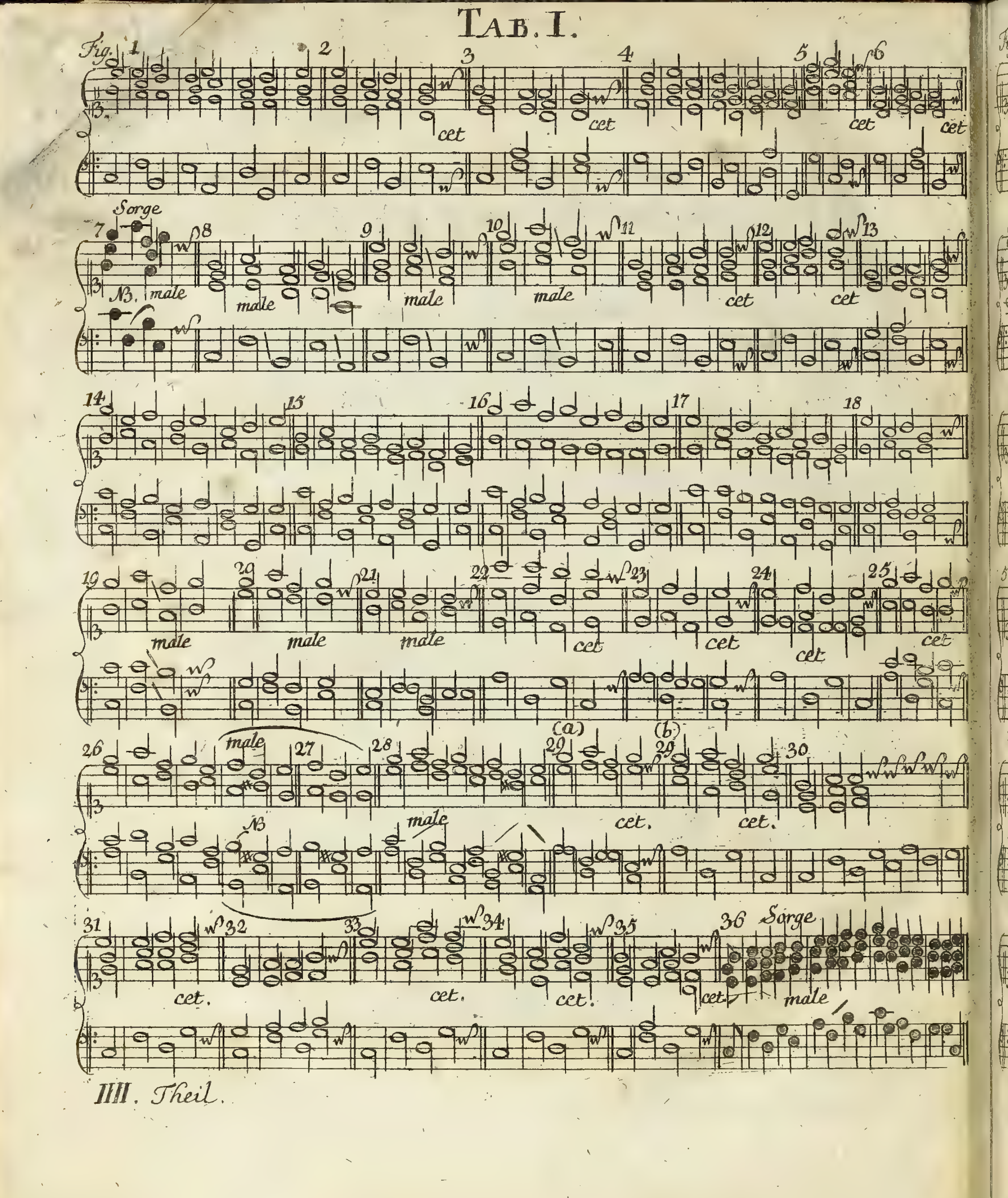
Deßelben Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, nebst 8 Kupfertabellen. 4. Berlin 759. 1 Rthlr. 8 Gr.

Deßelben geistliche, moralische und weltliche Oden, klein Fol. Berlin 758. 16 Gr.

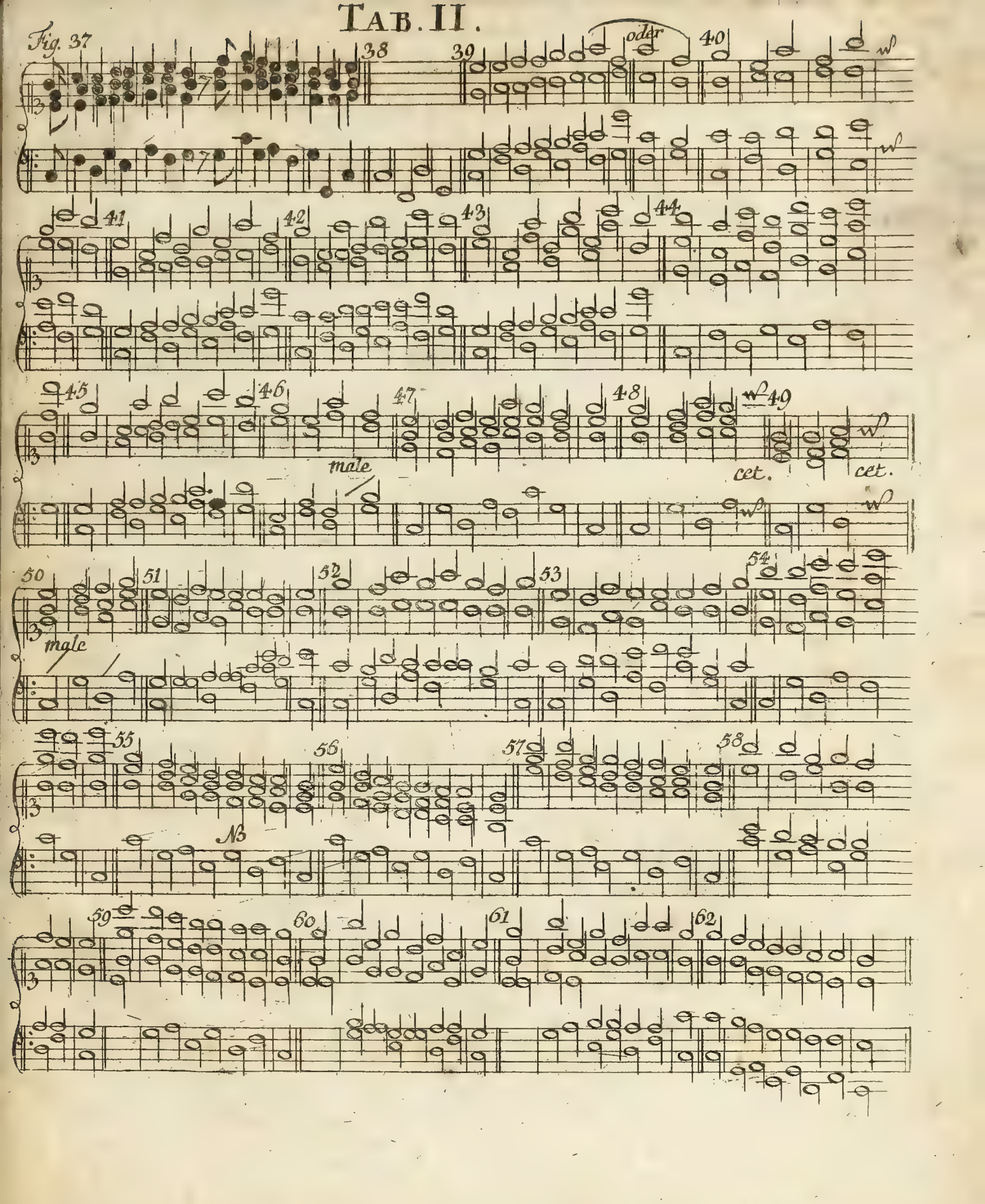
Deßelben neue Lieder zum Singen beym Clavier. 4. Berl. 756. 12 Gr.

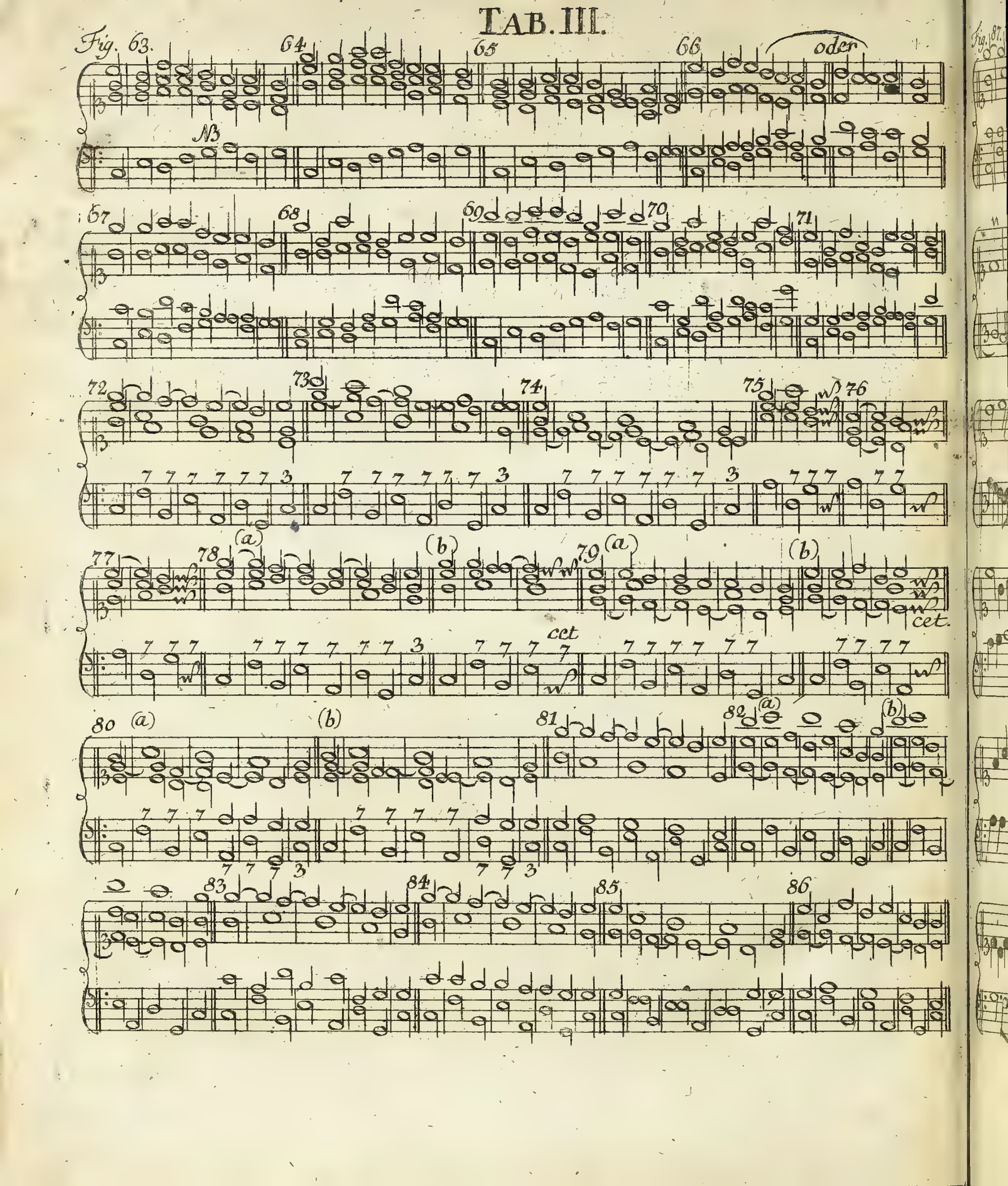
Deßelben historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. 1. 2. 3. und 4ter Band, wovon ein jeder 6 Stück mit einem Register darüber enthält. 8. Berlin 756 — 760 à 3 Gr. Werden fortgesetzt.

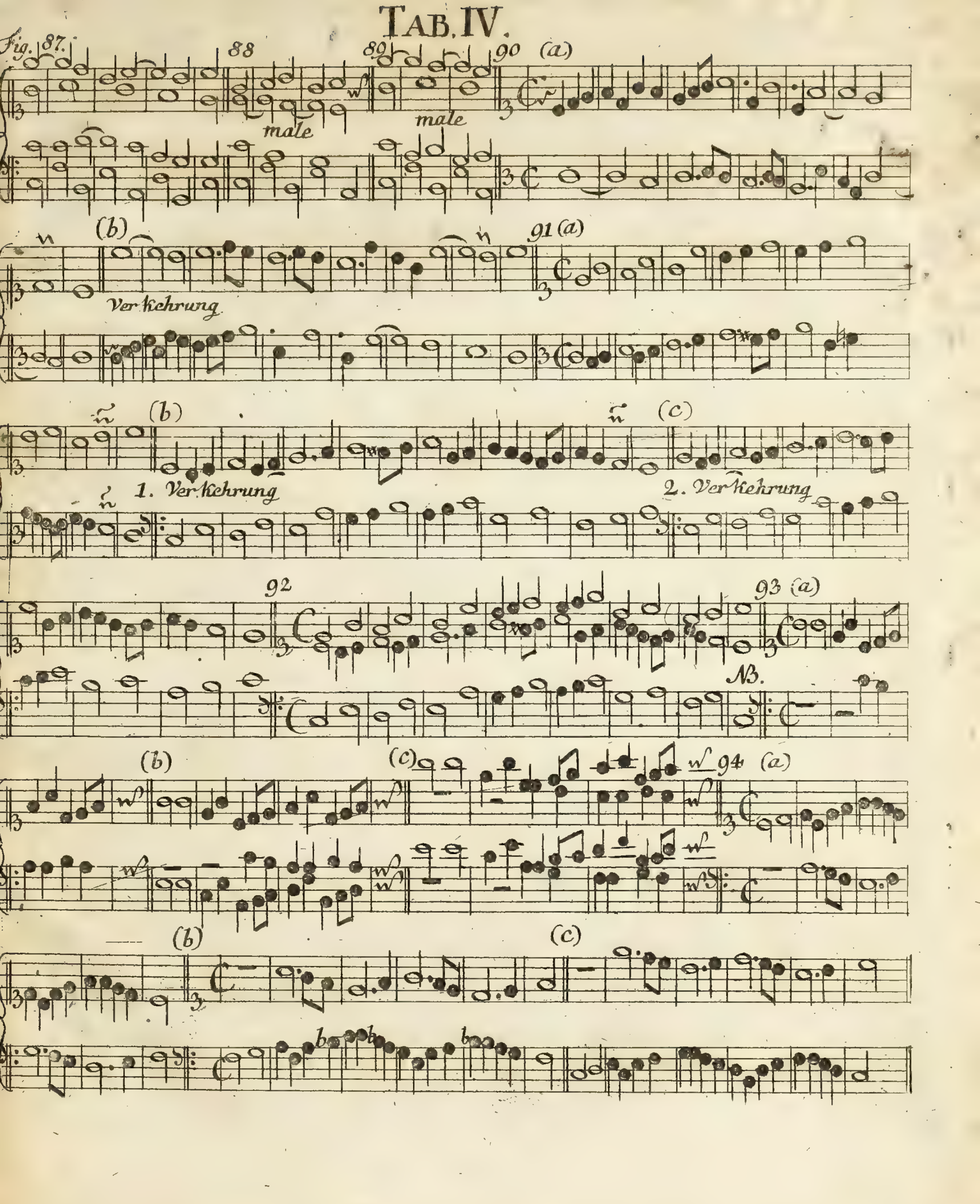



TAB. I.
Fig. 1
2
3
4
5
6
cet
Sorge
7
8
9
10
11
12
13
NB.
male
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
(a)
(b)
26
27
28
29
30
cet.
31
32
33
34
35
36
IIII. Theil.

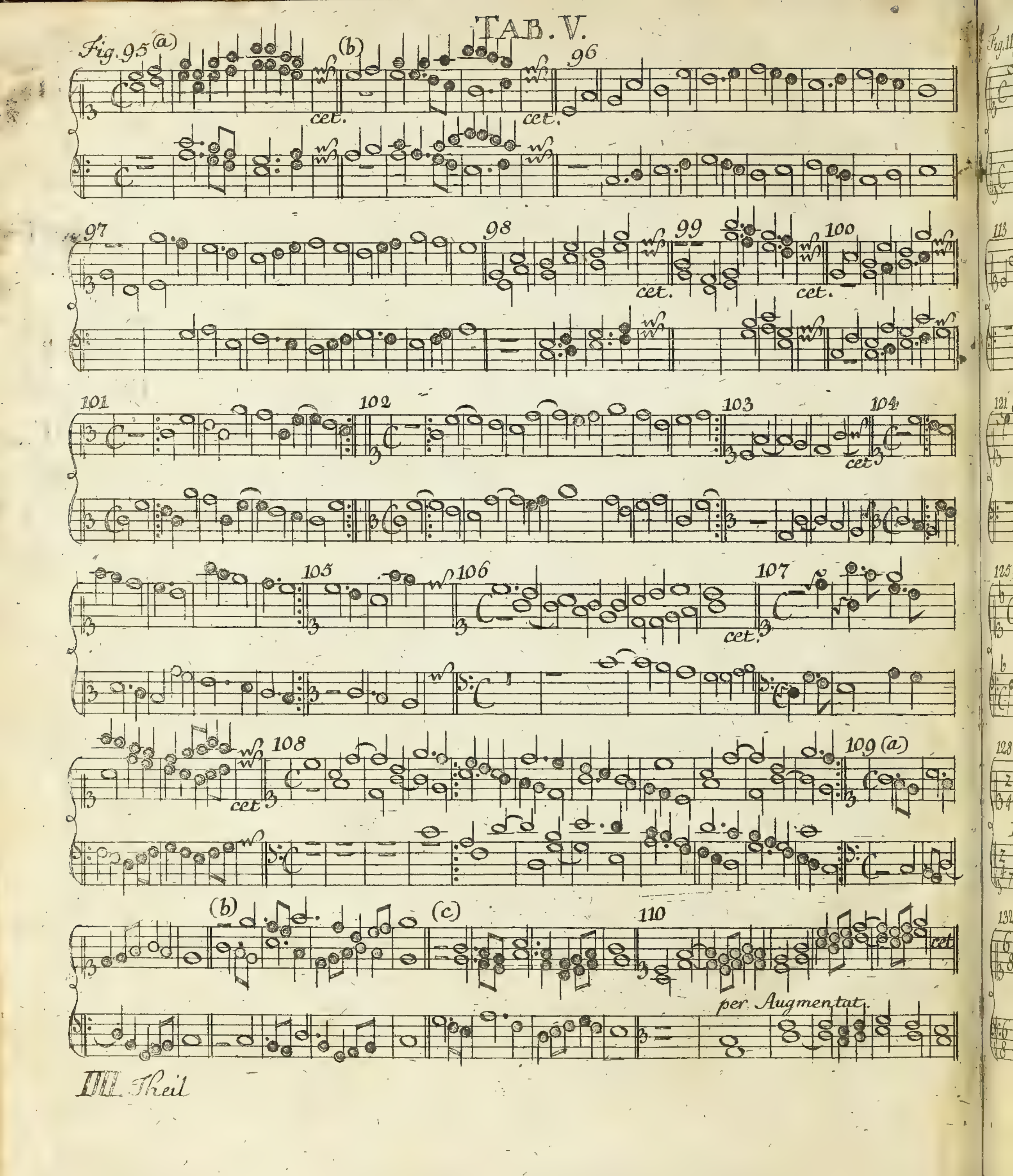
TAB. II.

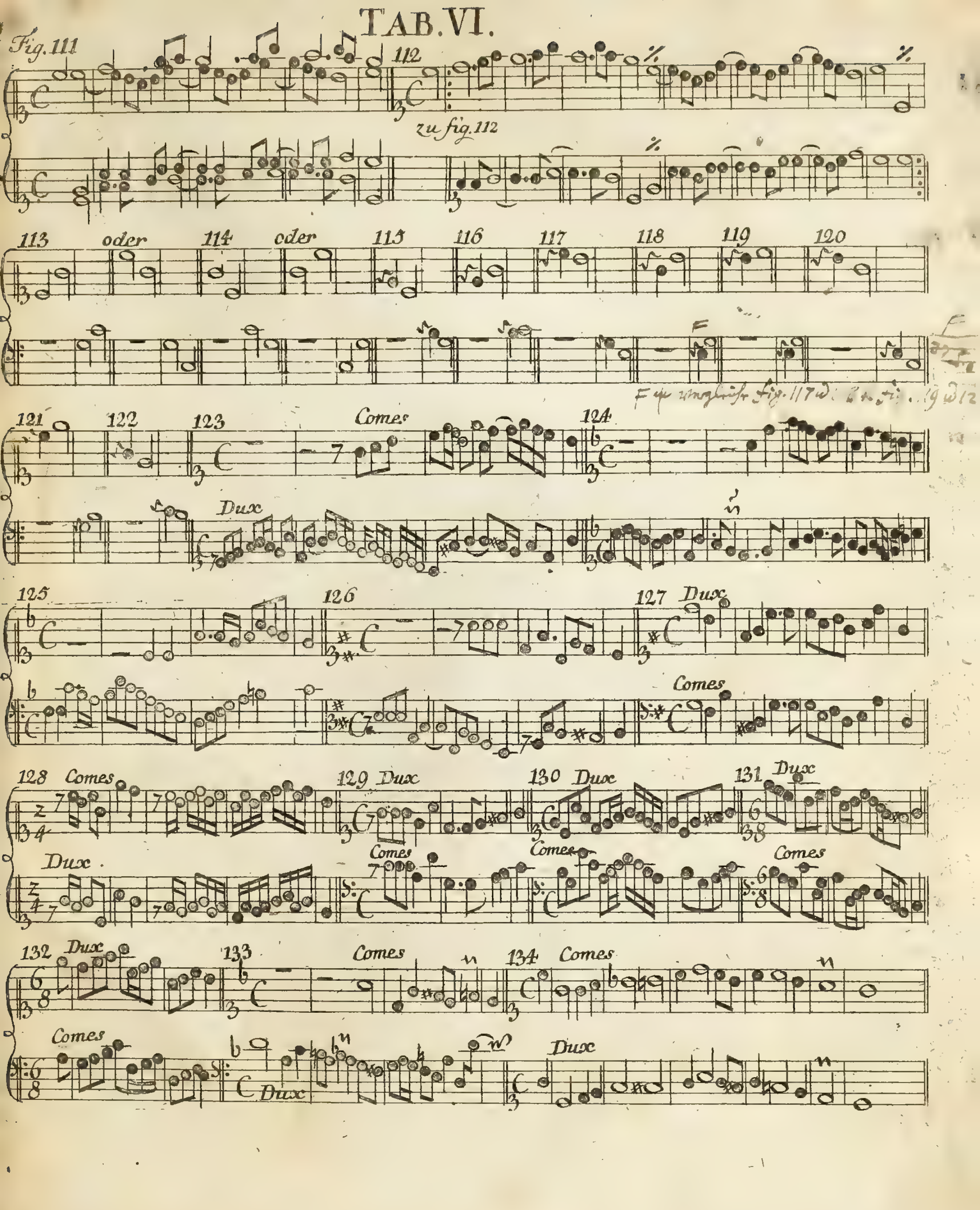

Fig. 37
38
39
oder
40
41
42
43
44
45
46
male
47
48
49
cet.
cet.
50
male
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62


TAB. III.
Fig. 63.
64
65
66
oder
NB
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
(a)
(b)
79
(a)
(b)
cet
cet.
80
(a)
(b)
81
82
(a)
(b)
83
84
85
86

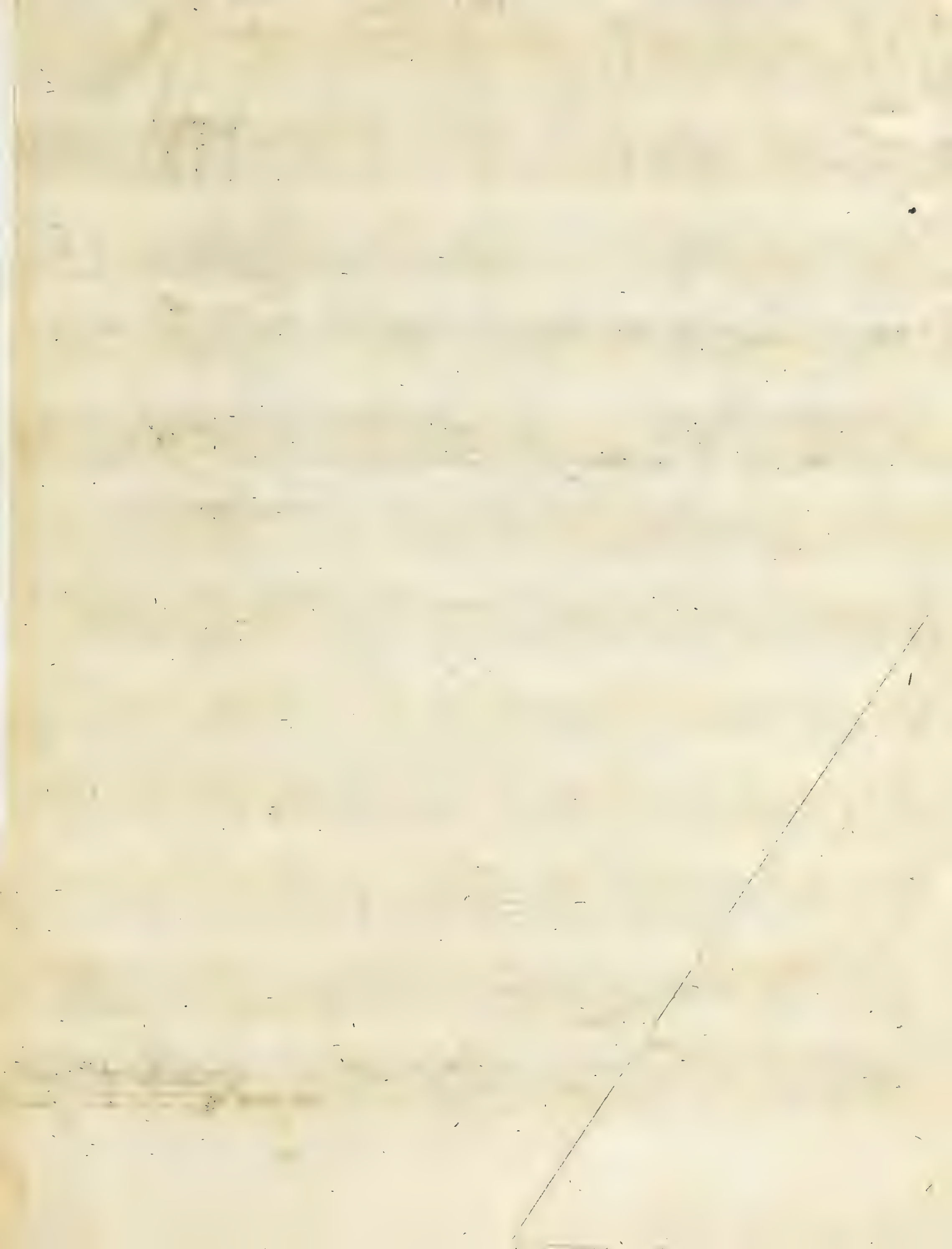


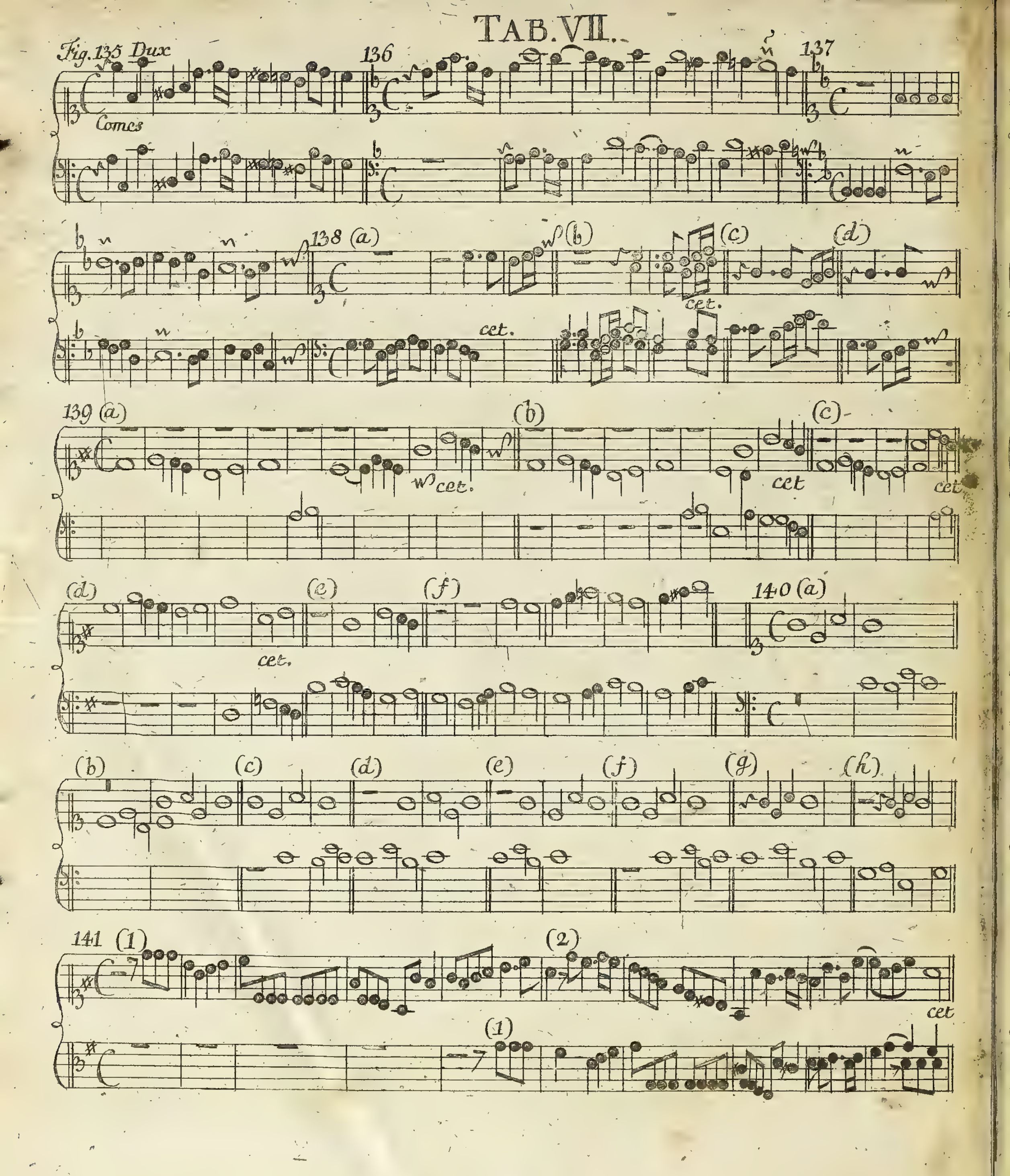
TAB. IV.
Fig. 87.
88
89
90 (a)
male
male
(b)
91 (a)
Ver kehrung
(b)
(c)
1. Ver kehrung
2. Ver kehrung
92
93 (a)
NB.
(b)
(c)
94 (a)
(b)
(c)

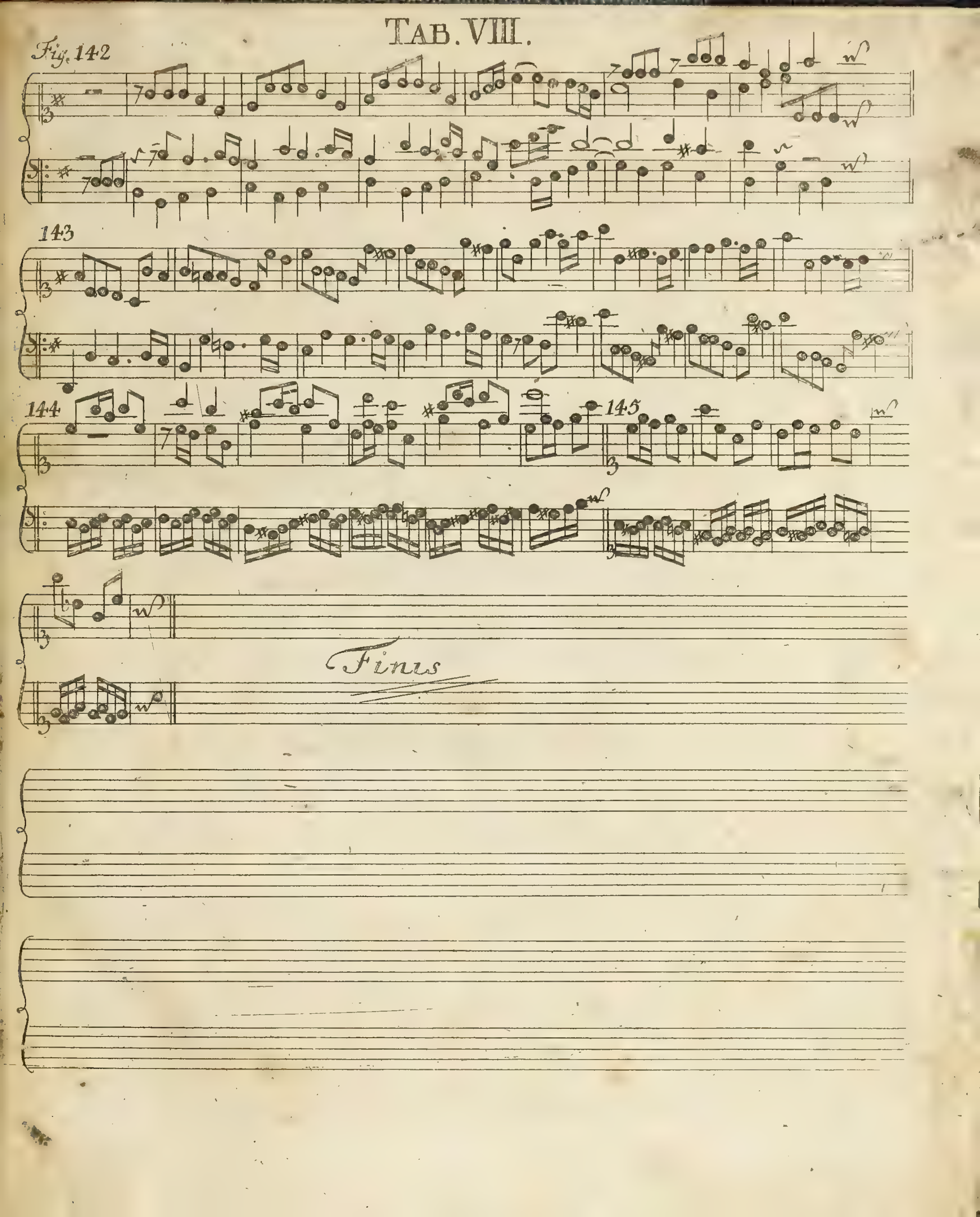

TAB. V.
Fig. 95 (a)
(b)
cet.
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109 (a)
(b)
(c)
110
per. Augmentat.
III. Theil



TAB. VI.
Fig. 111
112
zu fig. 112
113 oder 114 oder 115 116 117 118 119 120
121 122 123 Comes 124
Dux
125 126 127 Dux
Comes
128 Comes 129 Dux 130 Dux 131 Dux
Dux Comes Comes Comes
132 Dux 133 Comes 134 Comes
Comes Dux Dux




Fig. 135 Dux
Comes
136
137
138 (a)
(b)
(c)
(d)
cet.
139 (a)
(b)
(c)
cet.
(d)
(e)
(f)
140 (a)
(b)
(c)
(d)
(e)
(f)
(g)
(h)
141 (1)
(2)
(1)
cet


Fig. 142
143
144
145
Finis

